

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ: Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ
ΩΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ**

ΑΓΛΑΪΑ ΠΑΝΤΕΛΑΚΗ

ΔΗΛΩΣΗ

Η Αγλαΐα Παντελάκη, γνωρίζοντας τις συνέπειες της λογοκλοπής, δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία με τίτλο «Μετάφραση και Τέχνη: Η Καλλιτεχνική Δημιουργία ως Μεταφραστική Πράξη» αποτελεί προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας και όλες οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει έχουν δηλωθεί κατάλληλα στις βιβλιογραφικές παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή / και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή.

Η Δηλούσα,
Αγλαΐα Παντελάκη

ΚΕΡΚΥΡΑ 2022



Διδακτορική Διατριβή με τίτλο:

«Μετάφραση και Τέχνη: Η Καλλιτεχνική Δημιουργία ως Μεταφραστική Πράξη»

Εκπόνηση: Αγλαΐα Παντελάκη (ΥΔΞ1803)

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας

Επταμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

1. Γεώργιος Κεντρωτής, Καθηγητής, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Επιβλέπων)
2. Βασίλειος Λέτσιος, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Μέλος της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής)
3. Μαρίνα Παππά, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Μέλος της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής)
4. Ιωάννης Λαζαράτος, Καθηγητής, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
5. Πασχάλης Νικολάου, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
6. Έλενα Χαμαλίδη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Τεχνών Ήχου & Εικόνας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
7. Ιωσήφ Παπαδάτος, Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος.....	6
Ευχαριστίες.....	10
Ενότητα Α	12
1. Περί Διασημειωτικής Μετάφρασης	12
1.1. Τι είναι Κείμενο;	21
2. Περί Σημειωτικής της Μετάφρασης.....	23
3. Περί Ενδογλωσσικής Μετάφρασης.....	24
4. Περί Σημειωτικής/Σημειολογίας και Σημειωτικού Συστήματος.....	27
4.1. Περί Σημείου	30
4.2. Περί Πανσημειωτικής	36
Παράρτημα Ενότητας Α.....	38
Περί Σημειοσφαίρας.....	38
Περί Κώδικα.....	39
Περί Σημειωτικής του Πολιτισμού.....	40
Περί Βιοσημειωτικής	41
Ποιητικό ιντερμέδιο	43
Ενότητα Β.....	45
5. Γλώσσα και σκέψη: η κότα έκανε το αυγό ή το αυγό την κότα;.....	45
5.1. Λόγος και γλώσσα ή το πριν και το μετά: αυθαιρεσία, σύμβαση και περιορισμός.....	49
6. Η <i>mentalese</i> του Steven Pinker	54
7. Γλώσσα «καθαρή», αδαμιαία...: Walter Benjamin και Günter Eich	57
8. Η σκέψη ως σημείο – από τη σκέψη στη γλώσσα.....	61
8.1. Η μεταφρασσιμότητα της σκέψης	63
8.2. Ναι, αλλά.....	65
8.3. Από τη σκέψη στον λόγο: μία πορεία... μεταφραστική.....	68
Ενότητα Γ	70

9.	Περί τέχνης και έργου τέχνης.....	70
10.	Τέχνη και Σημειωτική: το έργο τέχνης ως προϊόν και αποτέλεσμα σημείωσης.....	75
	Εν είδει γέφυρας.....	80
11.	Μετάφραση και Τέχνη.....	82
11.1.	Το έργο τέχνης ως μετάφρασμα	87
	Ποιητικό ιντερμέδιο	93
	Ενότητα Δ.....	94
12.	Η τέχνη του σωματικού θεάτρου.....	94
12.1.	Από το σώμα στη γλώσσα και πίσω στο σώμα	98
13.	Αναφορά σε μια Ακαδημία	103
13.1.	Αναφορά του σώματος στη σκηνή.....	105
14.	Woyzeck, του Georg Büchner	108
14.1.	Βόντσεκ, της Ελένης Παργινού.....	112
15.	Η Αναφορά του στρατιώτη Βόντσεκ	115
16.	Οι απαρχές του χορού.....	117
16.1.	Τι είναι χορός	120
16.2.	Ο χορός ως γλώσσα	122
16.3.	Ο χορός ως κοινωνικός θεσμός	125
16.4.	Ο χορός στη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία.....	127
16.5.	Ο χορός ως «καθαρή» γλώσσα.....	130
16.6.	Ο χορός ως μετάφραση	132
	Ποιητικό ιντερμέδιο	134
17.	Αργεντίνικο τάνγκο: η ιστορία του χορού.....	135
17.1.	Τι είναι και πώς χορεύεται το αργεντίνικο τάνγκο	138
17.2.	Οι συμβολισμοί του αργεντίνικου τάνγκο.....	140
17.3.	Κοινωνιολογικές προεκτάσεις.....	142
17.4.	Η γλώσσα του αργεντίνικου τάνγκο.....	143

17.5.	Τάνγκο και μετάφραση.....	145
18.	Η καθολικότητα της μουσικού φαινομένου ως γλώσσας.....	147
18.1.	Μουσική και γλώσσα, και η μουσική ως γλώσσα.....	152
18.2.	Η μουσική ως μετάφραση	160
19.	Η περίπτωση του Johann Sebastian Bach: <i>Mass in b minor</i> και <i>Magnificat</i>	163
20.	Εαρινή ιεροτελεστία	169
21.	Ο αυτοσχεδιασμός στην τζαζ	174
22.	Αυτοσχεδιασμός και μετάφραση.....	179
23.	Ρεμπετάνγκο.....	181
24.	Η ζωγραφική και η «αρχιτεκτονική» της ως μεταφράσματα: <i>Broadway Boogie Woogie</i>	188
25.	Η φωτογραφία ως τέχνη, ως γλώσσα και ως σημειωτικό φαινόμενο.....	193
26.	Το animation ως ολιστικό έργο τέχνης.....	199
26.1.	Ολιστική τέχνη και μετάφραση	207
	Συμπεράσματα.....	209
	Βιβλιογραφικές αναφορές:	225
	Abstract	242

Πρόλογος

Αντικείμενο της παρούσας Διδακτορικής Διατριβής είναι η μελέτη των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ Μετάφρασης και Τέχνης και –κυρίως– η παρουσίαση της καλλιτεχνικής δημιουργίας εν γένει και του έργου τέχνης ως μεταφραστικής πράξης και μεταφράσματος αντιστοίχως. Το επίκεντρο δεν τίθεται στη θέαση του μεταφράζειν ως δραστηριότητας φέρουσας στοιχεία καλλιτεχνικότητας, αλλά στη θέαση του έργου τέχνης ως πολλαχώς νοούμενου μεταφράσματος.

Με αφετηρία το δοκίμιο του Roman Jakobson *On Linguistic Aspects of Translation* (Jakobson, 1959), καθώς και μέσα από τη μελέτη του έργου μεταγενέστερων σημειολόγων (βλ. Paolo Fabbri, Susan Petrilli, Umberto Eco, Γιάννης Λαζαράτος, Yuri Lotman, Peeter Torop κ.ά.), εξετάζεται το περιεχόμενο των όρων *διασημειωτική μετάφραση* και *ενδογλωσσική μετάφραση*, προτείνεται τεκμηριωμένη διεύρυνση του πλαισίου αναφοράς τους, αναζητείται η θέση της Τέχνης εντός του διευρυμένου αυτού πλαισίου και εν τέλει ερευνάται ο βαθμός μεταφορικότητας των όρων *μετάφραση*, *διασημειωτική μετάφραση* και *ενδογλωσσική μετάφραση* (Ενότητα Α, Κεφάλαια 1-4).

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας μελετώνται γλωσσολογικές, φιλοσοφικές και γλωσσοφιλοσοφικές απόψεις περί γλώσσας και σκέψης, βάσει των οποίων οι λέξεις έπονται της σκέψης, η γλώσσα αποτελεί ένα «ένδυμα» (βλ. Ludwig Wittgenstein) που «αποκρύπτει» ή, τουλάχιστον, «περιορίζει» τη σκέψη (βλ. Ταλεϋράνδος, George Steiner κ.ά.) και η ονοματοδοσία συνιστά αυθαίρετη πράξη (βλ. Πλάτων). Στόχος είναι να ερευνηθεί τι υπάρχει πριν από τις λέξεις, πριν από τον λόγο: ποια είναι η («)γλώσσα αφετηρίας(»)? Οι απαρχές της αναζητούνται, μεταξύ άλλων, στο μεταίχμιο μεταξύ της «καθαρής γλώσσας» του Walter Benjamin, της «αδαμιαίας γλώσσας» του Günther Eich και της «νοησιακής γλώσσας» του Steve Pinker, ενώ παράλληλα πραγματοποιείται απόπειρα ορισμού της ως (μη ρηματικού) σημειωτικού συστήματος (Ενότητα Β, Κεφάλαια 5-8).

Οι αρχικοί ερευνητικοί στόχοι της διατριβής είναι, συνεπώς, η επιστημονικώς τεκμηριωμένη διεύρυνση του εννοιολογικού περιεχομένου των όρων *μετάφραση*, *διασημειωτική μετάφραση* και *ενδογλωσσική μετάφραση*, η απόδοση στο «σημειωτικό σύστημα» της σκέψης –της προγλωσσικής έκφρασης– του καθεστώτος του μη ρηματικού σημειωτικού συστήματος, καθώς και η θέαση της μετάβασης από το

προγλωσσικό στο γλωσσικό στάδιο ως διαδικασίας διασημειωτικής και (ευθείας ή/και αντίστροφης) ενδογλωσσικής μετάφρασης.

Στο τρίτο μέρος, ως εναλλακτική «‘γλώσσα’ αφίξεως» (ή και «αφετηρίας») προτείνεται η Τέχνη. Κατόπιν μιας σύντομης ιστορικής αναδρομής στην έννοια της τέχνης από την αρχαιότητα έως σήμερα, η τέχνη θεωρείται ως μορφή, ως σύμβολο, ως «συμβάν αλήθειας», ως *τέχνη* και *επιστήμη*, ως μίμηση, ως φορέας νοήματος και, προ παντός, ως σημειωτικό σύστημα. Ερευνάται η σχέση της με το ωραίο, τη θρησκεία, τη φαντασία, τη γνώση και το χάρισμα, την πολιτική, τη φιλοσοφία, το ένστικτο, το συνειδητό και το ασυνείδητο, την ύπαρξη και τη Δημιουργία, τη μνήμη, την επιδίωξη συγκεκριμένου σκοπού, τον δημιουργό και τον αποδέκτη, ενώ, τέλος, μελετώνται θεωρίες περί τέχνης *per se*, περί «τέλους» της τέχνης, καθώς και περί της παρουσίας του έργου τέχνης ως αποτελέσματος «ονοματοδοσίας» (Ενότητα Γ, Κεφάλαια 9-11).

Στο τέταρτο μέρος της Διατριβής, προς επίρρωση και απόδειξη όλων των παραπάνω, εξετάζονται και παρουσιάζονται ως μεταφράσματα οι ακόλουθες μορφές τέχνης, στις οποίες ο λόγος δεν αποτελεί το βασικό εργαλείο: α) σωματικό θέατρο, β) χορός, γ) μουσική, δ) ζωγραφική – φωτογραφία – animation. Η επιλογή των μορφών και των έργων τέχνης που μελετώνται πραγματοποιήθηκε βάσει προσωπικών και αισθητικών κριτηρίων, σύμφωνα με τα οποία τα ανωτέρω κρίθηκαν προσφορότερα για την εξέταση του θέματος που πραγματεύεται η παρούσα εργασία. Άλλωστε, πρόκειται για ένα πεδίο μελέτης ευρύτατο και ανεξάντλητο στον παραδειγματικό τομέα. Συνεπώς, είναι αδύνατον να μιλούν όλοι για τα πάντα.

Η πρώτη μορφή τέχνης που εξετάζεται είναι το σωματικό θέατρο (physical theatre / Körpertheater). Πρόκειται για τη μορφή τέχνης εκείνη, η «γλώσσα» της οποίας δεν βασίζεται σε λέξεις και ως βασικό εργαλείο της οποίας χρησιμοποιείται το «καθολικό» σώμα. Ως παράδειγμα παράστασης σωματικού θεάτρου, αλλά και ως πολλαχώς νοούμενο μετάφρασμα, εξετάζεται, παρουσιάζεται και προτείνεται η μεταφορά του διηγήματος του Φραντς Κάφκα *Αναφορά σε μια Ακαδημία* [Bericht für eine Akademie, 1917] στη σκηνή το 2016, σε σκηνοθεσία Ελένης Παργινού. Με τον ίδιον τρόπο εξετάζεται και ένα άλλο έργο της ίδιας σκηνοθετίδος, ο *Woyzeck* του Georg Büchner (Ενότητα Δ, Κεφάλαια 12-15).

Η δεύτερη μορφή τέχνης που ερευνάται είναι ο χορός, με έμφαση στο αργεντίνικο τάνγκο. Οι λειτουργίες που επιτελεί το σώμα σε αυτή την τέχνη είναι παρόμοιες με εκείνες που έχουν ήδη αναδειχθεί στα κεφάλαια περί σωματικού

θεάτρου, γι' αυτό και στην ενότητα του χορού το επίκεντρο τίθεται στο κοινωνιολογικό πλαίσιο και στη σημειολογία της τέχνης του χορού γενικότερα και της φιλοσοφίας και της πρακτικής του αργεντίνικου τάνγκο ειδικότερα (Ενότητα Δ, Κεφάλαια 16-17).

Στα επόμενα κεφάλαια εξετάζεται η τέχνη της μουσικής. Αφού αναδεικνύεται ως «*παγκόσμια γλώσσα της ανθρωπότητας*» (Henry Wadsworth Longfellow), η καθολικότητα της οποίας δεν έγκειται μόνο στη χρήση κοινών συμβόλων, επισημαίνεται η κοινή της προέλευση με τη γλώσσα (Levman, 1992: 147), καθώς και η θέαση και λειτουργία της ως σημειωτικού συστήματος. Ως παραδείγματα μουσικών έργων που παρουσιάζονται ως μεταφράσματα αξιοποιούνται λειτουργίες του Johann Sebastian Bach (*Mass in B minor, Magnificat*), η αυτοσχεδιαστική «ελεύθερη» τζαζ και ένα έργο σύγχρονου συνθέτη για μπάνα. Τέλος, αναζητούνται ενδεχόμενες κοινές καταβολές μεταξύ του αργεντίνικου τάνγκο και του ρεμπέτικου, τόσο σε επίπεδο μουσικής όσο και σε επίπεδο χορού (Ενότητα Δ, Κεφάλαια 17-23).

Οι τελευταίες μορφές τέχνης που τινί τρόπο εξετάζονται μαζί, λόγω της στενότερης συγγένειάς που τις συνδέει, είναι η ζωγραφική, η φωτογραφία και το animation. Όσον αφορά τη ζωγραφική, εξετάζεται ο πίνακας του Piet Mondrian *Broadway Boogie Woogie* (1942-43), εμπνευσμένος από τη δωδεκάμετρη μουσική φόρμα μπλουζ boogie-woogie και πηγή έμπνευσης για την ομώνυμη μουσική σύνθεση του Νικολάου-Λαονίκου Ψιμικάκη-Χαλκοκονδύλη (2010). Σε παρόμοιο μήκος κύματος, η φωτογραφία παρουσιάζεται ως καλή τέχνη και ως αφήγηση, με δική της σημειολογία και αισθητική, ενώ, τέλος, η τέχνη του animation, ως φέρουσα στοιχεία δυνάμει από όλες τις καλές τέχνες, παρουσιάζεται ως το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα *Gesamtkunstwerk* στη σύγχρονη εποχή (Ενότητα Δ, Κεφάλαια 24-26).

Συνδυάζοντας όλα τα παραπάνω, το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει η παρούσα εργασία –ως απόδειξη του απώτερου στόχου της– είναι πως η καλλιτεχνική δημιουργία, ανεξαρτήτως καλλιτεχνικού είδους, συνιστά πολλαπλή μεταφραστική πράξη. Συνεπώς, το μη λεκτικό καλλιτέχνημα συνιστά μετάφρασμα, και συγκεκριμένα: α) αποτέλεσμα *διασημειωτικής μετάφρασης*, β) αποτέλεσμα ευθείας ενδογλωσσικής μετάφρασης (αν θεωρηθεί ότι παρακάμπτεται η φυσική γλώσσα, για να πραγματοποιηθεί εκ νέου επιστροφή στο «ένδον») και γ) απόπειρα *αντίστροφης «ενδογλωσσικής» μετάφρασης*. Στις περιπτώσεις α) και β), το κύριο πρωτότυπο είναι ό,τι προηγείται της λεκτικής έκφρασης, δηλαδή η αρχική «σκέψη» που βρίσκεται εντός του ατόμου. Και, επειδή ακριβώς (ούτε και) αυτή δεν συνίσταται σε λέξεις, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ένα «πιστότερο» («*μετάφρασμά*») της είναι το μη

λεκτικό έργο τέχνης ή, ακριβέστερα, ένα μη λεκτικό *ολιστικό* έργο τέχνης που λειτουργεί σαν μιας μορφής «συλλογική μετάφραση».

Ευχαριστίες

«Doktorvater» είναι η λέξη που χρησιμοποιούν οι γερμανόφωνοι, για να δηλώσουν τον Επιβλέποντα Καθηγητή Διδακτορικής Διατριβής, και δεν μπορώ να βρω άλλη που να ταιριάζει περισσότερο στον Γιώργο Κεντρωτή. Από τον Οκτώβριο του 2012, όταν ως πρωτοετής προπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου άρχισα να σπουδάζω αυτό το αμάλγαμα τέχνης και επιστήμης που καλούμε «Μετάφραση», και καθ' όλη τη διάρκεια της σχεδόν δεκαετούς φοίτησής μου στο Τμήμα, υπήρξε άσβεστος φάρος έμπνευσης. Το γεγονός ότι ανέλαβε την επίβλεψη της Διδακτορικής μου Διατριβής αποτελεί τεράστια τιμή για εμένα και τον ευχαριστώ βαθύτατα και ειλικρινώς ως διδακτορικό «πατέρα» για τη στήριξη, την ενθάρρυνση, την εμπιστοσύνη και –κυρίως– για την απορρέουσα από την τελευταία ελευθερία που απλόχερα μου παρείχε. Γιατί μόνο όταν δεν «επιβάλλεται» να «μιμηθείς» κάποιον (πολλώ δε μάλλον κάποιον αμίμητο), μπορείς να αναπτυχθείς ελεύθερα.

Θερμότερες ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω επίσης στον Νίκο Παπαδημητρίου, τον Γιάννη Λαζαράτο και τον Κωνσταντίνο Κοτσιαρό, οι οποίοι μου έδειξαν τον δρόμο που αναζητούσα, αλλά και στον Βασίλη Λέτσιο για τη συμμετοχή του στην Τριμελή Επιτροπή Εποπτείας και για το «σαράκι» της γλωσσικής σχολαστικότητας που από νωρίς μου μετέδωσε.

Θα ήθελα, τέλος, να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τους κοντινούς και αγαπημένους μου ανθρώπους, οι οποίοι με την αγάπη, το ενδιαφέρον και τη στήριξή τους λειτούργησαν ως κυματοθραύστες (συχνά διπλής όψεως).

Διατηρώ μέσα μου τη φλόγα της ελπίδας πως οι δυσκολίες με τις οποίες ήρθε και εξακολουθεί να έρχεται αντιμέτωπη η γενιά μου από τη στιγμή της ενηλικίωσής της, παρά τα όποια τιμήματα, θα τη θωρακίσουν ακόμα περισσότερο.

Σ' αυτούς που πετούν με τον καιρό να 'ναι κόντρα

Ενότητα Α

1. Περί Διασημειωτικής Μετάφρασης

Ήταν το 1959, όταν η εμβληματική φυσιογνωμία της Γαλλικής Σημειωτικής Σχολής – παρότι γεννήθηκε και εκπαιδεύτηκε στη Μόσχα–, ο γλωσσολόγος, σημειολόγος και θεωρητικός της λογοτεχνίας Roman Jakobson (1896-1982), διατύπωσε για πρώτη φορά τον όρο «διασημειωτική μετάφραση», αναφερόμενος στην ερμηνεία ρηματικών σημείων μέσω σημείων μη ρηματικών σημειωτικών συστημάτων (Jakobson, 1959: 233), με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον μετασχηματισμό της γλώσσας σε τέχνη (ό.π.: 238).

Θέτοντας, κατά πολλούς, τις βάσεις για τη σημειωτική προσέγγιση της μετάφρασης, στο δοκίμιό του *Περί Γλωσσολογικών Προσεγγίσεων της Μετάφρασης* (*On Linguistic Aspects of Translation*) διακρίνει τρεις τύπους ερμηνείας (ερμηνείας, και όχι μετάφρασης) του ρηματικού σημείου: μέσω σημείων της ίδιας γλώσσας, μέσω σημείων άλλης γλώσσας ή μέσω σημείων μη ρηματικού συστήματος συμβόλων (ό.π.: 233).

Συγκεκριμένα, τα τρία είδη ερμηνείας ενός ρηματικού σημείου, κατά τον Jakobson, είναι τα εξής:

- i) ενδογλωσσική μετάφραση ή *αναδιατύπωση*, δηλαδή ερμηνεία ρηματικών σημείων μέσω άλλων σημείων της ίδιας γλώσσας,
- ii) διαγλωσσική μετάφραση ή *κανονική μετάφραση*, δηλαδή ερμηνεία ρηματικών σημείων μέσω σημείων μιας άλλης γλώσσας, και
- iii) διασημειωτική μετάφραση ή *μετασχηματισμός*, δηλαδή ερμηνεία ρηματικών σημείων μέσω σημείων μη ρηματικών σημειωτικών συστημάτων (ό.π.: 233).

Όταν δε κάνει λόγο περί διασημειωτικής μετάφρασης (για την ακρίβεια: περί διασημειωτικής *αντιμετάθεσης*¹), αναφέρεται στη μεταφορά από ένα σύστημα σημείων σε ένα άλλο, «π.χ. από μία ρηματική τέχνη σε μουσική, χορό, κινηματογράφο ή ζωγραφική» (ό.π.: 238). Κατά συνέπεια, η «διασημειωτική μετάφραση» του Jakobson

¹ «Διασημειωτική μεταφορά (μετάταξη)» τη μεταφράζει ο Γιάννης Λαζαράτος (Λαζαράτος, 2007: 56).

αφορά κατ' αποκλειστικότητα τη μεταφορά από μία ρηματική τέχνη (δηλαδή από τη λογοτεχνία ή την ποίηση) σε κάποια μορφή (υποθέτουμε μη ρηματικής) τέχνης, και μάλιστα με αυτή την κατεύθυνση και μόνο.

Την κάπως «στενή» (Gorlée, 2010: 58) και «ελλιπή» (ό.π.: 58) τυπολογία του Jakobson –που, όμως, υπήρξε εξαιρετικά πρωτοποριακή, αφού προσέδωσε «ένα ιδιαίτερο εύρος στον όρο ‘μετάφραση’», καθώς «αναμφισβήτητα, μέχρι τότε η μετάφραση αφορούσε πραγματώσεις αποκλειστικά μεταξύ γλωσσικών συστημάτων» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 137), και που εξακολουθεί να αποτελεί τη βάση για κάθε μελέτη στο πεδίο της διασημειωτικότητας– έρχεται να συμπληρώσει, δεκαετίες αργότερα, η Dinda Gorlée, προτείνοντας να ενταχθούν κάτω από την «ομπρέλα» της διασημειωτικής μετάφρασης –κατά κύριο λόγο με αφορμή την εμφάνιση και τη συχνή παρουσία νέων τρόπων έκφρασης μέσω πειραματισμών στη διαμεσική² και πολυμεσική³ τέχνη– τόσο αντίστροφες διαδικασίες (μεταφορά από κάποια μορφή τέχνης σε ρηματική τέχνη) όσο και η μετάφραση μη ρηματικών σημείων σε ρηματικά κειμενικά σημεία, καθώς επίσης και η μετάφραση μη ρηματικών σημείων σε άλλα μη ρηματικά σημεία της ίδιας ή άλλης γλώσσας (ή «γλώσσας») (Gorlée, 2010: 58).

Νωρίτερα από την Gorlée, όμως, αλλά στο ίδιο μήκος κύματος, ο Paolo Fabbri μιλά, από την πλευρά του, για «διάφραση» (transduction), την οποία ορίζει ως τη μετάφραση μεταξύ διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων (Kourdis, 2015: 306), ενώ ο Gideon Toury διακρίνει το 1986 δύο είδη μετάφρασης, την ενδοσημειωτική και τη διασημειωτική, που διακρίνεται με τη σειρά της σε ενδοσυστημική (βλ. ενδογλωσσική του Jakobson) και διασυστημική (βλ. διαγλωσσική του Jakobson) (Torop, 2005: 103 & Eco, Nergaard, 2001: 220). Το δίπολο «ενδοσημειωτική μετάφραση – διασημειωτική μετάφραση» (ανάλογα με το εάν κινούμαστε εντός του ιδίου ή μεταξύ διαφορετικών

² Με τον όρο *διακαλλιτεχνικότητα/διαμεσικότητα (intermediality)* –κλάδος της σύγχρονης συγκριτολογίας (comparative arts studies)– εννοείται η σχέση της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες, (Αντωνοπούλου κ.ά., 2015). Ο όρος *διακαλλιτεχνικότητα* καθιερώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1990, χωρίς να υπάρχει κάποια ενιαία θεωρία για την έρευνά της. Συνήθως χρησιμοποιείται ως γενική έννοια, στην οποία εντάσσονται πολλά και ετερογενή φαινόμενα. Η Irina O. Rajewsky διακρίνει τρία βασικά πεδία διακαλλιτεχνικότητας/διαμεσικότητας: τις διακαλλιτεχνικές αναφορές, τη μεταφορά από ένα μέσο σε ένα άλλο και τον συνδυασμό των μέσων (Rajewsky, 2002: 15 επ.).

³ Αν θεωρήσουμε την πολυσημειωτικότητα συνώνυμο της πολυμεσικότητας, θα μπορούσαμε να ανατρέξουμε στον Frederic Chaume, κατά τον οποίον το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα πολυσημειωτικού κειμένου είναι το οπτικοακουστικό κείμενο (βλ. μέσα ενημέρωσης, μουσεία όπου ένα τεχνούργημα συνοδεύεται από ένα επεξηγηματικό κείμενο), το οποίο αποτελεί ένα σημειωτικό κατασκεύασμα αποτελούμενο από διαφορετικούς σημαίνοντες κώδικες που λειτουργούν ταυτόχρονα για την παραγωγή νοήματος (Chaume, 2004: 16).

σημειωτικών συστημάτων) έχει χρησιμοποιηθεί, μεταξύ άλλων, και από τον Umberto Eco (Eco, 2004: 131) [βλ. και διάκριση μεταξύ ενδοσυστηματικής και διασυστηματικής ερμηνείας (Eco, 2001: 100)], τον Henrik Gottlieb⁴ (Gottlieb, 2018: 46) και τη Susan Petrilli –η οποία κάνει, για την ακρίβεια, λόγο για ενδοσημειωτική και διασημειωτική μετάφραση, μεταξύ λεκτικών και μη λεκτικών σημειωτικών συστημάτων, με όλους τους πιθανούς συνδυασμούς– (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 139 & Petrilli, 2003: 18), ενώ η διάκριση αυτή πραγματοποιείται με βάση τη θεώρηση του σημειωτικού σημείου ως σημείου αναφοράς, σε αντίθεση με τη διάκριση μεταξύ ενδογλωσσικής και διαγλωσσικής μετάφρασης, η οποία πραγματοποιείται, όταν το σημείο αναφοράς είναι ένα λεκτικό σημείο (Huang, 2015: 95).

Table 3.1 Intersemiotic types of translation

Target text compared with original		Target text semiotics		
		Diasemiotic (different channel(s) than in the original)	Ultrasemiotic (more channels than in the original)	Infrasemiotic (fewer channels than in the original)
Adaptational translation	Nonverbal	1. Music based on photo	2. Animation film based on music	3. Sketch of bee dance in encyclopedia
	Deverbalised	4. Manual illustrated for illiterates	5. Screen adaptation of novel	6. Painting based on drama
	Verbalised	7. Ball game on radio	8. Ball game on TV	9. Audio-described film on DVD
Conventional translation	Nonverbal	10. Written music	11. Statistical pie charts	12. Notation of ballet
	Deverbalised	13. Pictograms	14. Acted stage directions	15. International traffic sign
	Verbalised	16. Morse code decryption	17. Interpreted sign language user	18. Charts mediated to the blind

Πίνακας 1. Είδη Διασημειωτικής Μετάφρασης κατά τον Henrik Gottlieb (Gottlieb, 2018: 48)

⁴ Ο Gottlieb διακρίνει μεταξύ διασημειωτικής (diasemiotic) μετάφρασης μονοσημειωτικών και πολυσημειωτικών κειμένων (διαφορετικοί σημειωτικοί δίαυλοι από το πρωτότυπο, αλλά ίσοι σε αριθμό, π.χ. μεταφορά από βωβό κινηματογράφο σε ραδιοφωνικό θεατρικό έργο), υπερσημειωτικής μετάφρασης (περισσότεροι σημειωτικοί δίαυλοι από το πρωτότυπο, π.χ. μεταφορά βιβλίου σε ταινία) και υποσημειωτικής μετάφρασης (λιγότεροι σημειωτικοί δίαυλοι από το πρωτότυπο, π.χ. μεταφορά λεκτικού έργου σε παντομίμα) (Gottlieb, 2018: 51), καθώς επίσης και μεταξύ αποφραστικών (deverbalised) (από ρηματικό σε μη ρηματικό κείμενο) και φραστικών (verbalised) μεταφράσεων, ενώ οι μη ρηματικές (είτε περιέχουν γλωσσικές οντότητες, π.χ. διερμηνεία μεταξύ δύο νοηματικών γλωσσών, είτε όχι, π.χ. δισδιάστατος σχεδιασμός γλυπτού) μεταφράσεις είναι, κατ' αυτόν, εξ ορισμού διασημειωτικές (ό.π.: 52).

Table 3.2 Intrasemiotic types of translation

Target text compared with original		Target text semiotics	
		Isosemiotic (same channel(s) as original)	
Adaptational translation	Nonverbal	19. New musical arrangement of standard tune	
	Verbal	20. Remake of foreign film	
	Interlingual	21. Contemporary adaptation of "classic" film	
Conventional translation	Verbal		
	Intralingual		
	Interlingual		
Intralingual	Nonverbal	22. Transposition of music; interpreting between two sign languages	
	Verbal	Synchronic translation	Diachronic translation
		23. Manually translated for foreign customers	24. <i>Hamlet</i> into modern Danish
		25. US hip-hop lyrics into standard Dutch	26. Novel translated for children
		27. Chinese poem into English	28. Subtitled foreign film
		29. Abridged version of manual	30. Dante into modern Italian
		31. <i>Verlan</i> into standard French	32. Legal text made popular
		33. Arabic text rendered in Latin letters	34. Subtitles for the Deaf

Πίνακας 2. Είδη Ενδοσημειωτικής Μετάφρασης κατά τον Henrik Gottlieb (Gottlieb, 2018: 49)

Η τυπολογία που πρότεινε ο Umberto Eco διακρίνει μεταξύ ερμηνείας μέσω μεταγραφής, ενδοσυστημικής και διασυστημικής ερμηνείας, και όχι μετάφρασης (Eco,

2001: 100). Σύμφωνα με τον Γιάννη Λαζαράτο, «η προσαρμογή ή μεταστοιχείωση του Eco αντιστοιχεί μάλλον ή ήττον στη διασημειωτική μετάφραση του Jakobson», αναφέρεται σε μεταφορές, όχι μόνο μεταξύ φυσικών γλωσσών, αλλά και μεταξύ κάθε είδους, ρηματικών ή μη, σημειωτικών συστημάτων (Λαζαράτος, 2007: 86 επ.) και αποτελεί την «κατεξοχήν περίπτωση διασημειωτικής μετάφρασης για τον Eco» (ό.π.: 148). Εντούτοις, όπως σημειώνει ο Λαζαράτος, ο Eco μιλά για «θέμα της διασημειωτικής μετάφρασης» ή για «λεγόμενη διασημειωτική μετάφραση», όταν αναφέρεται σε μεταφράσεις μεταξύ διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων (ό.π.: 87 επ.). Με άλλα λόγια, αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό την κυριολεκτική χρήση του όρου «μετάφραση», όταν πρόκειται για διασημειωτικές μεταφράσεις, και τον χρησιμοποιεί μόνο μεταφορικά (ό.π.: 88), προτιμώντας, αντ' αυτού, να μιλά για «διασημειωτική ερμηνεία» –αφού, γι' αυτόν, όπως και για τον Jakobson, «το σύμπαν των ερμηνειών είναι ευρύτερο από αυτό των μεταφράσεων» (ό.π.: 193)– ή «προσαρμογή ή μεταστοιχείωση» (ό.π.: 200). Για τον Eco, οι «ισοδυναμίες⁵» κατά το πέρασμα από μια ρηματική σε μια οπτική ή μουσική γλώσσα δεν μπορούν να καθοριστούν, τουλάχιστον υπό την έννοια μιας διαγλωσσικής μετάφρασης ενός ποιήματος, (Eco, στο Dusi, 2015: 185), ενώ η εκτέλεση διασημειωτικών μεταφράσεων απουσία λεκτικών σημείων είναι αδύνατη (Eco, στο Vitral κ.ά., 2018: 281).

Ο Γιάννης Λαζαράτος, με τη σειρά του, συνδυάζοντας την τυπολογία του Jakobson με εκείνη του Eco, διακρίνει μεταξύ ενδοσημειωτικής (ενδοσυστηματικής – στην οποία εντάσσεται και η ενδογλωσσική ερμηνεία– και διασυστηματικής –στην οποία εντάσσεται και η διαγλωσσική ερμηνεία ή μετάφραση) και διασημειωτικής ερμηνείας, η οποία μπορεί να είναι είτε ενδοεπικοινωνιακή (βλ. εργαλειακή επικοινωνία, συνάντηση σημειωτικών συστημάτων μη αισθητικού-καλλιτεχνικού

⁵ Όσον αφορά την περιώνυμη «ισοδυναμία», και στην περίπτωση της διασημειωτικής μετάφρασης ισχύει ό,τι ισχύει και για τα υπόλοιπα είδη του μεταφράζειν. Μετάφραση –είτε ως διαδικασία μετάβασης από μια γλώσσα σε μια άλλη, δηλαδή ως μεταφράζειν, είτε ως το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, δηλαδή ως μετάφρασμα, είτε ως μία αφηρημένη έννοια που περιλαμβάνει και τα δύο– σημαίνει αναπόφευκτα αλλαγή (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων). Αν το μήνυμα μεταφερόταν αναλλοίωτο, η γλώσσα αφετηρίας θα ταυτιζόταν απολύτως με τη γλώσσα αφίξεως, συνεπώς δεν θα μπορούσε στο ελάχιστο να γίνει λόγος περί μετάφρασης (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων). Για τον Jakobson, η μετάφραση, αυτή η μορφή έμμεσου λόγου, προϋποθέτει δύο ισοδύναμα μηνύματα σε δύο διαφορετικούς κώδικες, και η ισοδυναμία μεταξύ πρωτοτύπου και μεταφράσματος βρίσκεται πάντοτε στη διαφορά (Jakobson, 1959: 233). Όπως σημειώνει και ο Eco, «ένα δεδομένο σημειωτικό σύστημα μπορεί να πει είτε λιγότερα είτε περισσότερα από ένα άλλο σημειωτικό σύστημα, αλλά δεν μπορούμε να πούμε ότι αμφότερα είναι σε θέση να εκφράσουν τα ίδια πράγματα» (Λαζαράτος, 2007: 91), παρατηρώντας, ακόμη, ότι η λέξη ακρίβεια δεν απαντάται σε κανένα λεξικό ως συνώνυμο της πίστης (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 138).

χαρακτήρα, π.χ. μεταφορά του ΚΟΚ σε γλώσσα) είτε ενδοκαλλιτεχνική (βλ. ανοιχτή ερμηνευτική πολυσημία, π.χ. μεταφορά μουσικού έργου σε πίνακα⁶) είτε διαπεδική ή συνάντηση τέχνης και επικοινωνιακών συστημάτων⁷, δηλαδή συνάντηση καλλιτεχνικού έργου και κριτικής ερμηνείας (Λαζαράτος, 2007: 206-208). Και ο Λαζαράτος, όμως, συμμερίζεται τον σκεπτικισμό του Eco, επισημαίνοντας ότι, «αν σημειωτικό σύστημα είναι απλώς ένα οποιοδήποτε σύστημα σημείων, [...] τότε τα πάντα είναι διασημειωτική ερμηνεία [...] πλην της ενδογλωσσικής μετάφρασης [...]» (ό.π.: 167 επ.), θέση την οποία συμμεριζόμαστε μόνο εν μέρει, καθώς αναγνωρίζουμε ότι πρέπει να πληρούνται ορισμένες προϋποθέσεις, για να οριστεί κάτι ως σημειωτικό σύστημα. Στη συνέχεια, μάλιστα, σημειώνει ότι «ο όρος ‘μετάφραση’ [...] προϋποθέτει τη διασυστηματικότητα (αποκλείοντας έτσι την ενδογλωσσική αναδιατύπωση)» και ότι ο τεχνικός όρος «μετάφραση» θα πρέπει να χρησιμοποιείται αποκλειστικά, όταν γίνεται λόγος περί διαγλωσσικής ερμηνείας, κατά την οποία «η ‘μεταφρασιμότητα’ [...] είναι κυρίαρχη στιγμή μιας διασυστηματικής ερμηνευτικής σχέσης, ένα ‘κανονικό’ γεγονός» (ό.π.: 198 επ.).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι θέσεις του Yuri Lotman, ο οποίος το 1990 υποστήριξε ότι η στοιχειώδης πράξη της σκέψης συνιστά μετάφραση (Lotman, 1990: 143), για να συμπληρώσει σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα ότι ακόμα και η φύση της πνευματικής δραστηριότητας θα μπορούσε να περιγραφεί με όρους μετάφρασης, ο ορισμός του νοήματος ως μετάφραση από μία γλώσσα σε μία άλλη, με την εξωγλωσσική πραγματικότητα να δύναται να θεωρηθεί ως τύπος γλώσσας που διαθέτει δομική οργάνωση και την ικανότητα να λειτουργεί ως το περιεχόμενο ενός ετερογενούς συνόλου εκφράσεων (Lotman, 2009: 6 & Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 137-138).

Μεταφερόμενοι, τέλος, από τη Δύση στην Ανατολή, στο άρθρο του με τίτλο “*Roman Jakobson’s Triadic Division of Translation Revisited*”, το οποίο δημοσιεύτηκε το 2017 στο περιοδικό *Chinese Semiotic Studies*, ο γλωσσολόγος και σημειολόγος Hongwei Jia μετέρχεται τον όρο «σημειοσφαίρα»⁸, που προτάθηκε από τον Lotman, επαναορίζοντάς τον ως «έναν χώρο ή μέσο που φέρει τα σημεία ενός δεδομένου πολιτισμού και ως τον χώρο εντός του οποίου πραγματοποιούνται σημειωτικές

⁶ Σε αυτές τις περιπτώσεις, θα μπορούσε να γίνεται λόγος περί «τέχνης-πηγή» και «τέχνης-στόχος».

⁷ Εδώ ο Λαζαράτος ως επικοινωνιακό σύστημα θεωρεί τη γλώσσα, αναφερόμενος στην κριτική ερμηνεία και την εργαλειώδη επικοινωνία. Μήπως, όμως, παράλληλα υπαινίσσεται πως η τέχνη αποτελεί μη επικοινωνιακό σύστημα (ενδεχομένως λόγω της πολυσημίας της); Γιατί γίνεται τότε λόγος για «επικοινωνιακά» και όχι «γλωσσικά» συστήματα;

⁸ Βλ. Παράρτημα Ενότητας Α, «Περί Σημειοσφαίρας».

δραστηριότητες ή μετατροπές» (Jia, 2017: 44), ο οποίος έρχεται σε αντιδιαστολή με τον εξωτερικό χώρο, που «φέρει τα σημεία άλλων πολιτισμών ή εξωτικού πολιτισμού» (ό.π.: 40). Ο Jia διακρίνει μεταξύ ενδοσημειοσφαιρικής και διασημειοσφαιρικής μετάφρασης, οι οποίες είναι ευρύτερες από τη διασημειωτική μετάφραση του Jakobson (ό.π.: 41 επ.). Η ενδοσημειοσφαιρική μετάφραση –η οποία, σε αντίθεση με την ενδογλωσσική του Jakobson, δεν περιορίζεται σε γλωσσικά σημεία– περιλαμβάνει τη(τις) μετατροπή(ές) ενός ή περισσότερων κειμένων μεταξύ διαφορετικών στιλ σε μια δεδομένη χρονική περίοδο ή μέσα στον χρόνο, αλλά εντός του ίδιου πολιτισμικού χώρου, η διασημειοσφαιρική μετάφραση περιλαμβάνει τη(τις) μετατροπή (ές) ενός ή περισσότερων κειμένων μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου, ενώ και οι δύο διακρίνονται σε τρεις υποκατηγορίες: μετατροπή υλικών σημείων σε υλικά σημεία, μετατροπή υλικών σημείων σε άυλα σημεία και μετατροπή άυλων σημείων σε επίσης άυλα σημεία (ό.π.: 40 επ.).

Για τον Jia, «κανονική» μετάφραση, υπό τη συμβατική έννοια του όρου, είναι η μετάφραση από υλικά σημεία σε υλικά σημεία (ό.π.: 41 επ.). Ως παράδειγμα μετάφρασης από υλικά σε άυλα σημεία χρησιμοποιεί τη διαδικασία που λαμβάνει χώρα, όταν διαβάζει κανείς ειδήσεις σε μια ξένη γλώσσα και διαμορφώνει αντίστοιχες δραστηριότητες στη μητρική ως μεταγλώσσα, οπότε και προκύπτει ένα εικονικό κείμενο που βασίζεται στη μητρική ως τη μεταγλώσσα του μεταφραστή, ενώ το αντίστροφο συμβαίνει, όταν, για παράδειγμα, ένας Κινέζος χρησιμοποιεί τα Κινεζικά ως μεταγλώσσα, για να γράψει κάτι στα Αγγλικά (ό.π.: 41). Αυτό το «εικονικό κείμενο», λοιπόν, είναι κάτι το άυλο που συμμετέχει σε μια μεταφραστική διαδικασία, αν και ο Jia επισημαίνει ότι η διασημειοσφαιρική μετάφραση δεν επικεντρώνεται στη δραστηριότητα μεταξύ σημείων, αλλά στην αλλαγή στους χώρους στους οποίους τα αντικειμενικά σημεία δρουν αντικειμενικά ή υποκειμενικά, υπαινισσόμενη δύο χώρους εντός της ίδιας προσωρινής ή διαφορετικών προσωρινών διαστάσεων (ό.π.: 41 επ.). Συνεπώς, αφήνεται να εννοηθεί ότι αυτό το «εικονικό κείμενο» δεν συνιστά σημειωτικό σύστημα.

Κλείνοντας, πέρα από ενδοσημειοσφαιρική (π.χ. από μυθιστόρημα σε σενάριο) και διασημειοσφαιρική (π.χ. από σενάριο σε παραστάσιμο κείμενο με συνδυασμό ήχου, φωτός, εικόνας, μουσικής κ.λπ.), ο Jia μιλά και για υπερσημειοσφαιρική μετάφραση, η οποία λαμβάνει χώρα κατά τη μεταφορά από το χαρτί στη σκηνή ή στην οθόνη ως ένα πολυμεσικό συνθετικό κείμενο (ό.π.: 42). Την αποκαλεί «δια-μεσική δια-μεσική σημειωτική μετατροπή που περιλαμβάνει ενδοσημειοσφαιρικές και

διασημειοσφαιρικές μεταφράσεις, δηλαδή ένα πολυμεσικό συνθετικό κείμενο που συνδυάζει ήχο, φωτισμό, κοστούμια, εικόνα, παράσταση, μουσική κ.λπ.), συμπεριλαμβανομένης, μεταξύ άλλων, και της μετατροπής από άυλα σε υλικά σημεία, όπως, για παράδειγμα, της μετατροπής «μιας ιδέας στον νου σε ένα κείμενο» (ό.π.: 42 επ.). Με βάση τα παραπάνω, δηλαδή, η «ιδέα στον νου» λαμβάνεται υπόψη ως πρωτότυπο σε μια διαδικασία ενδοσημειοσφαιρικής –και, κατ’ επέκταση, δυνάμει υπερσημειοσφαιρικής– μετάφρασης.



Σκίτσο των Cobley & Jansz που απεικονίζει τα δύο «στρατόπεδα» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 131)

Η διασημειωτικότητα έχει οριστεί, μεταξύ άλλων, ως η «μελέτη της σημειωτικής θεώρησης μιας τέχνης εντός της υλικότητας της σημειωτικής θεώρησης μιας άλλης τέχνης» (Molinié στο Aktulum, 2017: 34), ως «η διακίνηση του νοήματος μεταξύ διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων» (A.-C. Gignoux, ό.π.: 35), ως «αναπαράσταση αναπαράστασης» (π.χ. περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα που κατασκευάζει ο Ήφαιστος στην Ιλιάδα) (ό.π.: 35), ως «ένας τρόπος μεγαλύτερης εσωτερικής πρόσβασης στον πυρήνα της μετάφρασης» (Barbosa, στο Diniz, 2003: 37), ως «μία σημειωτική σχέση μεταξύ διαφορετικών νοητικών/εννοιολογικών (conceptual) χώρων» (Aguiar κ.ά., 2015: 15) και ως «μεταλλαγή» (Hjelmslev, στο Λαζαράτος, 2007: 154). Αντανακλά τα γνωρίσματα του σύγχρονου πολιτισμού (Torop,

2005: 110) –ακόμα και ο πολιτισμός⁹ μπορεί να ιδωθεί ως μία μόνιμη διαδικασία διασημειωτικής μετάφρασης (ό.π.: 111), ενώ «σήμερα ζούμε στον κόσμο των διασημειωτικών μεταφράσεων, λέει, ο Paolo Fabbri emphaticά» (Λαζαράτος, 2007: 57)–, και, παρά τις όποιες ενστάσεις, «διατηρεί τα χαρακτηριστικά της καθαυτής μετάφρασης» (Göran Sonesson¹⁰, στο Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 140) και πραγματοποιείται «γενικά στον πραγματικό κόσμο και όχι μόνο στον ανθρώπινο πολιτισμικό κόσμο» (Petrilli, στο Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 139).

Οι αντένες της ομπρέλας «διασημειωτική μετάφραση» διαπιστώνουμε, συνεπώς, πως έχουν επιμηκυνθεί αρκετά¹¹, και δύνανται να επιμηκυνθούν έτι περισσότερο, σε σημείο, μάλιστα, να μην καλύπτουν πλέον μόνο μεταφορές μεταξύ γλωσσικών και μη γλωσσικών συστημάτων¹², αλλά και «όψεις μη γλωσσικές, παραγλωσσικές» (Mounin, στο Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 140), με αποτέλεσμα, «όταν μιλάμε για διασημειωτική μετάφραση», να «εννοούμε τη μεταφορά ενός μηνύματος από ένα οποιοδήποτε σημειωτικό σύστημα (όχι υποχρεωτικά γλωσσικό), σε ένα άλλο» (Λαζαράτος, 2007: 43), να μιλάμε για «μεταφράσεις κειμένων κάθε είδους» (Aguilar και Queiroz, στο O' Halloran κ.ά., 2016). Τι μπορεί, όμως, να οριστεί ως κείμενο;

⁹ Βλ. Παράρτημα Ενότητας Α, «Περί Σημειοσφαίρας».

¹⁰ Ο Göran Sonesson, ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της Σημειωτικής Σχολής του Lund της Σουηδίας, θεωρεί μεν ότι η διαγλωσσική μετάφραση διατηρεί τα χαρακτηριστικά της καθαυτής μετάφρασης, αλλά υποστηρίζει ότι η ενδογλωσσική μετάφραση αντιτίθεται στην έννοια της μετάφρασης (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 140).

¹¹ Ακόμα και η φροϋδική ερμηνεία των ονείρων –και το ερμηνευτικό έργο του ψυχαναλυτή, γενικότερα– μπορεί να θεωρηθεί διασημειωτική μετάφραση, υπό την έννοια του Jakobson, με «κείμενο»-πηγή το ενδοψυχικό σημειωτικό σύστημα που χρησιμοποιεί ο μηχανισμός των έκδηλων ονείρων, για να μεταφράσει τα λανθάνοντα όνειρα (Mahony, στο Guldin 2016: 81). «Ερμηνευτική άσκηση» χαρακτηρίζει και ο Marcello Barbieri τη διάγνωση μιας ασθένειας με βάση τα συμπτώματα (Barbieri, 2008a: 582).

¹² Σύμφωνα με τον Peter Torop, άλλωστε, «η περιγραφή της μεταφραστικής διαδικασίας μπορεί να εφαρμοστεί και σε άλλους τύπους κειμενικής επικοινωνίας» (Torop, 2000: 72).

1.1. Τι είναι Κείμενο;

«Κείμενο είναι αυτό που *κείται*» λέει ο Γιώργος Κεντρωτής (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων), και μεταφράζουμε *κείμενα* (Κεντρωτής, 1996: 123), και όχι λέξεις (Κεντρωτής, 2014: 15). Ένα κείμενο, όμως, δύναται να αποτελείται και από στοιχεία μη γλωσσικά, μη ρηματικά – σύμφωνα με τον Zabalbeascoa, μάλιστα, κανένα κείμενο δεν μπορεί να αποτελείται αποκλειστικά από λεκτικά σημεία, καθώς τέτοιου είδους σημεία χρειάζονται πάντοτε κάποιου είδους φυσική/σωματική υποστήριξη (Zabalbeascoa, 1997: 338). Οι χορευτικές παραστάσεις, για παράδειγμα, συνιστούν κείμενα, καθώς αποτελούν αφηγήσεις που χρησιμοποιούν τον σημειωτικό κώδικα του χορού και αναγιγνώσκονται από το κοινό τους (Tsiakalou, 2018: 26), όπως επίσης και η ζωφόρος του Παρθενώνα αποτελεί κείμενο, καθώς αναπαριστά μια ολόκληρη μυθική ιστορία (Μαρκαντωνάτος, 2008: 209).

Με άλλα λόγια, ο όρος «κείμενο» εφαρμόζεται «όχι μόνο σε μηνύματα που συντάσσονται σε φυσική γλώσσα, αλλά ακόμη και σε οποιαδήποτε φορέα πλήρους (κειμενικού) νοήματος, μίας τελετής, ενός έργου τέχνης, ή ενός μουσικού κομματιού¹³» (Spenskij κ.ά., στο Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 131). Για τη σημειωτική, άλλωστε, κάθε σημειωτικό σύστημα, ρηματικό ή μη ρηματικό, προσεγγίζεται ως κείμενο (ό.π.: 131), ενώ ως κείμενο μπορεί να περιγραφεί και οτιδήποτε θα πρέπει ή θα μπορούσε να υποβάλλεται σε ερμηνεία (Sonesson, 1998: 83). Το ανθρώπινο σώμα μπορεί να θεωρηθεί κείμενο (Sebeok, 1986: 60), ο ίδιος ο πολιτισμός¹⁴ μπορεί να θεωρηθεί κείμενο (Lotman, στο Semenenko, 2012: κεφ. 3), ο κόσμος διαβάζεται ως κείμενο (ό.π., 2012: 146), αλλά και το κείμενο, «που έχει ολοκληρωμένο νόημα και λειτουργία», αποτελεί «πρωταρχικό στοιχείο (βασική έννοια) του πολιτισμού» (Spenskij κ.ά., στο Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 131), έκφραση του πολιτισμού, ο οποίος αποτελεί, με τη σειρά του, κατά τον Lotman, μια εξωτερική αναπαράσταση του νου (Semenenko, 2012: 146), πραγματική μονάδα επικοινωνίας «έναντι μετα-δομών όπως η γλώσσα ή ο κώδικας» (Lotman, στο ό.π.: 146) και σύνθετο σημείο, εφόσον διαθέτει μέρη και κανόνες που το

¹³ Για την A. Claire-Gignoux, ωστόσο, «η μουσική δεν είναι και δεν μπορεί να είναι κείμενο», γι' αυτό και, όταν μιλάμε για τη σχέση μεταξύ κειμένου και μουσικής –σε αντίθεση με τη σχέση μεταξύ δύο κειμένων–, μιλάμε για διασημειωτικότητα, και όχι για διακειμενικότητα (A. Claire-Gignoux, στο Aktulum, 2017: 33 επ.).

¹⁴ Βλ. Παράρτημα Ενότητας Α, «Περί Σημειωτικής του Πολιτισμού».

διατηρούν σε ενότητα (Goethals κ.ά., 2003: 261), ενώ, παράλληλα, «επιτελεί τη λειτουργία μιας συλλογικής πολιτισμικής μνήμης» (Lotman, 1988: 2).

Για τη σημειωτική σχολή της Μόσχας-Ταρτού, τέλος, το κείμενο συνιστά τη βασική μονάδα του πολιτισμού, όπως επίσης και ένα μήνυμα, το οποίο, μάλιστα, δεν είναι απαραίτητως αρθρωμένο σε φυσική γλώσσα (Λαγόπουλος, 2005: 126 επ.).

2. Περί Σημειωτικής της Μετάφρασης

Ενώ, για τις μεταφραστικές σπουδές, «ο όρος μετάφραση συνδηλώνει αυτόματα τη διαγλωσσική επικοινωνία» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 134), για τη σημειωτική, η μετάφραση είναι μία «αμιγώς σημειωτική πράξη που περιλαμβάνει τη μετάβαση από ένα σημειωτικό σύστημα (γλώσσα-πηγή) σε ένα άλλο (γλώσσα-στόχος)» (Kourdis, 2015: 303), γλωσσικό ή μη γλωσσικό (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 134).

Η σημειωτική της μετάφρασης¹⁵, πεδίο έρευνας εξ ορισμού διεπιστημονικό¹⁶, που τείνει να καταστεί ξεχωριστός κλάδος (Torop, 2008: 253), αν και έχει δεχθεί επιρροές από τις περισσότερες γενικές σχολές της σημειωτικής (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 146), φαίνεται –από την επιλογή της λέξης «σημειωτική» έναντι της λέξης «σημειολογία»– πως ακολουθεί την παράδοση της σχολής του Peirce (ό.π.: 147).

Αίροντας τον γλωσσολογικό «‘μανδύα’ που περιβάλλει τον όρο μετάφραση» (Κουρδής, 2014) και θέτοντας στο επίκεντρό της ζητήματα διασημειωτικής μετάφρασης (Hartama-Heinonen, 2015: 48), επιβεβαιώνει έτι περισσότερο τη θέση ότι, «παρόλο που η μετάφραση διαθέτει έναν κεντρικό πυρήνα γλωσσολογικής δραστηριότητας, ανήκει περισσότερο στη σημειωτική» (Bassnett, 2014: 24).

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, και η δική μας προσέγγιση είναι σαφέστατα σημειωτικού χαρακτήρα.

¹⁵ Ο όρος προτάθηκε για πρώτη φορά στις αρχές της δεκαετίας του 1980 από τον Gideon Toury, παράλληλα με τον όρο «σημειωτική και μετάφραση» (Toury, 1980: 7 & 12), αν και αυτός που συνέβαλε καθοριστικά στη σημειωτική στροφή στη μετάφραση ήταν ο Roman Jakobson (Torop, 2005: 101), πρόδρομος της θέσης του οποίου ήταν, κατά πολλούς σημειολόγους, ο Louis Hjelmslev (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 137). Με τη *σημειωτική προσέγγιση στη μετάφραση* –για να χρησιμοποιήσουμε τον γενικότερο όρο-ομπρέλα– έχουν ασχοληθεί, κυρίως, η Σημειωτική Σχολή Μόσχας-Ταρτού, η Ιταλική Σημειωτική Σχολή, οι υποστηρικτές της αγγλοσαξονικής παράδοσης του Charles Sandres Peirce (ό.π.: 129) και η Γαλλική Σχολή της Σημειωτικής της Μετάφρασης (ό.π.: 146), δηλαδή, μεταξύ άλλων, οι Dinda Gorlée –που έκανε λόγο για «σημειομετάφραση» (semiotranslation) (ό.π.: 134)–, Peter Torop, Paolo Fabbri, Umberto Eco, Sir Nergaard, Mathieu Guidère, Susan Petrilli, Umbaldo Stecconi (ό.π.: 135), Victoria Welby (ό.π., 2015: 137), Yuri Lotman (ό.π.: 139) και Roland Barthes (ό.π.: 139 επ.).

¹⁶ «Η σημειωτική της μετάφρασης ως τέτοια ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντα τόσο των μεταφραστικών σπουδών όσο και της σημειωτικής του πολιτισμού, ενώ συγχρόνως διαμορφώνει τη δική της ταυτότητα ως κλάδος» (Jakobson, 1985: 257).

3. Περί Ενδογλωσσικής Μετάφρασης

Σύμφωνα με τον Roman Jakobson, ο οποίος, εκτός από τη διασημειωτική, εισήγαγε και την ενδογλωσσική ως κατηγορία μετάφρασης (Weissbort κ.ά., 2006: 330), η «ενδογλωσσική μετάφραση ή *αναδιατύπωση* είναι η ερμηνεία λεκτικών σημείων μέσω άλλων σημείων της ίδιας γλώσσας» (Jakobson, 1959: 233) και, ως τρόπος ερμηνείας ενός λεκτικού σημείου (ό.π.: 233), προϋποθέτει τη χρησιμοποίηση συνωνύμων λέξεων¹⁷, καθώς «πολύ συχνά πρόκειται περί περίφρασης» (ό.π.: 233), αν και «η συνωνυμία, ως κανόνας, δεν συνιστά πλήρη ισοδυναμία» (ό.π.: 233). Μιλώντας, μάλιστα, για τη μη μεταφρασιμότητα της ποίησης και προτείνοντας τη δημιουργική αντιμετάθεση ως μόνη δυνατή μέθοδο, μιλά για «ενδογλωσσική αντιμετάθεση», αναφερόμενος στη μεταφορά από ένα ποιητικό σχήμα σε ένα άλλο (ό.π.: 238).

Η Susan Petrilli, με τη σειρά της, σημειώνει ότι η ενδογλωσσική (endolinguistic) μετάφραση αφορά μεταφραστικές διαδικασίες που πραγματοποιούνται εντός μίας γλώσσας (langage) (Petrilli, 2014: 258). Παράλληλα, ορίζει την ενδογλωσσική (endolingual) μετάφραση ως μία από τις δύο κατηγορίες ενδολεκτικής (endoverbal) μετάφρασης, δηλαδή γλωσσικής μετάφρασης που πραγματοποιείται μεταξύ λεκτικών σημειωτικών συστημάτων – με την άλλη κατηγορία να είναι η διαγλωσσική (interlingual) μετάφραση (ό.π.: 259). Η ενδογλωσσική (endolingual) μετάφραση αφορά τη μεταφορά μεταξύ γλωσσών σε μία μεμονωμένη ιστορική-φυσική γλώσσα (langage) (ό.π.: 259) και διακρίνεται σε διαμεσική (π.χ. μετάφραση από προφορικά λεκτικά σημεία σε γραπτά λεκτικά σημεία και αντιστρόφως), σε διαφασική (γλωσσική παραλλαγή αναφορικά με διαφορετικά είδη ύφους, π.χ. δημώδες, επίσημο, επαγγελματικό) και σε διγλωσσική ενδογλωσσική μετάφραση [από τη διγλωσσία (bilingualism) –όρος που εισήχθη από τους Fishman και Ferguson–, αναφορικά με την κοινωνικά υπονοούμενη διγλωσσία και τον διαχωρισμό μεταξύ γλώσσας υψηλού και γλώσσας χαμηλού επιπέδου, π.χ. επίσημη ή εθνική γλώσσα και διαλεκτικές μορφές έκφρασης] (ό.π.: 259).

Η ενδογλωσσική μετάφραση πραγματοποιείται στο εσωτερικό της ίδιας φυσικής γλώσσας και, στην ουσία, πρόκειται για τη συνωνυμία, τον ορισμό, την παράφραση, το συμπέρασμα, το σχόλιο ή την παρωδία, κατά τον Umberto Eco (Eco,

¹⁷ Κάθε επικοινωνιακή πράξη είναι μετάφραση (Semenenko, 2012: 73). Όπως σημειώνει και ο Steiner, «ένας άνθρωπος επιτελεί μια μεταφραστική πράξη, με την πλήρη έννοια του όρου, όταν λαμβάνει ένα γλωσσικό μήνυμα από κάποιον άλλον άνθρωπο» (Steiner, 2004: 412).

2001: 100). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, όπως σημειώνει, «το γεγονός ότι το ίδιο περιεχόμενο εκφράζεται με διαφορετικές ουσίες, αναγνωρίζεται πλήρως για χάρη της ερμηνείας – για να γνωρίζουμε πάντοτε κάτι περισσότερο για τον ερμηνευτή, όπως θα έλεγε ο Peirce» (ό.π.: 100), ενώ «μιλώντας για μετάφραση σε μια τέτοια περίπτωση απλώς χρησιμοποιούμε μια μεταφορά¹⁸» (ό.π.: 101).

Στο ίδιο μήκος κύματος φαίνεται πως κινείται και ο Γιάννης Λαζαράτος –για τον οποίον η ενδογλωσσική ερμηνεία αποτελεί υποκατηγορία της ενδοσυστηματικής και κατ’ επέκταση της ενδοσημειωτικής ερμηνείας (Λαζαράτος, 2007: 206)–, καθώς «ο όρος ‘μετάφραση’ [...] προϋποθέτει τη διασυστηματικότητα (αποκλείοντας έτσι την ενδογλωσσική αναδιατύπωση)» (ό.π.: 198).

Ο Paul Ricœur κάνει λόγο, από την πλευρά του, για *εσωτερική (ενδογλωσσική) μετάφραση* (Ricœur, 2010: 67), για διεργασία της γλώσσας πάνω στο ίδιο της το σώμα (ό.π.: 78). Πρόκειται, με άλλα λόγια, για «αναστοχασμό της γλώσσας πάνω στον δικό της κορμό», για μια μετάφραση που «λαμβάνει χώρα μέσα στα όρια της ίδιας γλώσσας, με μόνη τη χρονική απόσταση μεταξύ των δύο γλωσσικών μορφών να χαράζει τα σύνορα της μετάβασης από τη μια πλευρά στην άλλη» (Αθανασιάδου, 2014: 15).

Στην ενδογλωσσική μετάφραση, η σκέψη ερμηνεύεται μέσα από το σύστημα των σημείων και συνδέεται με το σημασιολογικό σύστημα (Λιούμη & Ξυνιδάκης, 2001: 52), ενώ σε αυτήν, σύμφωνα με την Dinda L. Gorlée, οι νοηματικές δυνατότητες του σημείου εξερευνώνται και κατανοούνται ακριβέστερα και πληρέστερα¹⁹ (Deledalle-Rhodes, 1994: 49).

¹⁸ Κατά τη Michaela Wolf, «η απόρριψη της μεταφορικής εκδοχής της έννοιας της μετάφρασης [...] από το πεδίο έρευνας των μεταφραστικών σπουδών θα σήμαινε τελικά την απόρριψη κάθε είδους διεπιστημονικής εργασίας γι’ αυτό το θέμα» (Wolf, 2009: 77-78).

¹⁹ Σε αντίθεση με τη διασημειωτική μετάφραση, όπου απαντάται η μεγαλύτερη απώλεια πληροφοριών (Deledalle-Rhodes, 1994: 49).

Όσον αφορά την ελληνική πραγματικότητα²⁰, η ενδογλωσσική μετάφραση²¹ αφορά μεταφράσεις «από παλαιότερη μορφή των ελληνικών στα νέα ελληνικά»²² (Κεντρωτής, 2014: 13), αφορά τη μετάφραση κειμένων που ανήκουν στον κορμό της μητρικής γλώσσας, αλλά παραπέμπουν σε αρχαιότερη φάση της, με αποτέλεσμα να μην καθίσταται δυνατή η αυτόματη πρόσληψή τους από τους σύγχρονους ομιλητές της γλώσσας αυτής (Μαρωνίτης, 2000), και συνδέεται συχνά και με το *Γλωσσικό Ζήτημα* (Maronitis, 2008: 373).

Η ενδογλωσσική μετάφραση είναι η διασκευή που πραγματοποιείται μέσα στην ίδια γλώσσα και σημαίνει τη μετάφραση που πραγματοποιείται στο ένδον της γλώσσας, εντός της γλώσσας, είτε πρόκειται για μία μεμονωμένη γλώσσα είτε για τη γλώσσα σε γενικότερο πλαίσιο (λαμβανομένης υπόψη και της ετυμολογίας του επιθέτου *ενδογλωσσικός*). Σπουδή της ενδογλωσσικής μετάφρασης είναι σπουδή όλων των γλωσσών, είναι σπουδή της γλώσσας.

Πριν περάσουμε, όμως, στη μελέτη της γλώσσας, θα ασχοληθούμε σε λίγο μεγαλύτερο βάθος με τη μελέτη των σημείων.

²⁰ Διαπιστώνεται ότι αλλιώς εννοείται η ενδογλωσσική μετάφραση εντός και αλλιώς εκτός Ελλάδας. Στην Ελλάδα (λόγω της διαχρονικότητας της γλώσσας) ταυτίζεται με τη μετάφραση από τα αρχαία στα νέα Ελληνικά, ενώ εκτός Ελλάδας δεν σχετίζεται τόσο με μεταφράσεις από αρχαιότερες μορφές των Αγγλικών ή από τα Λατινικά, για παράδειγμα, αλλά σχετίζεται περισσότερο με την ερμηνεία του λόγου ενός πομπού από την πλευρά του δέκτη, ενώ πομπός και δέκτης μιλούν την ίδια γλώσσα και ζουν στο ίδιο μέρος την ίδια χρονική στιγμή. Πολλές φορές, μάλιστα, αλλά όχι πάντοτε, η ενδογλωσσική μετάφραση βασίζεται πολύ στη συνωνυμία.

²¹ Η «μεταγραφή» του Σεφέρη, η «μορφή στα Νέα Ελληνικά» ή «ανασύνθεση και απόδοση» του Ελύτη (Maronitis, 2008: 382),

²² Ο Κεντρωτής επισημαίνει α) ότι η ενδογλωσσική μετάφραση αφορά μεταφράσεις από οποιαδήποτε παλαιότερη μορφή των ελληνικών στα νέα ελληνικά, από όλες τις περιόδους, και όχι μόνο από την αττική διάλεκτο, και β) ότι μόνο η αντίστροφη ενδογλωσσική είναι πραγματική ενδογλωσσική μετάφραση, καθώς μόνο προς μια στάσιμη γλώσσα μπορεί να γίνει ενδογλωσσική μετάφραση (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

4. Περὶ Σημειωτικής/Σημειολογίας και Σημειωτικού Συστήματος

Αν και για τους θεωρητικούς της Σχολής του Παρισιού, Algirdas Greimas και Joseph Courtés, η *σημειολογία* –όρος που ταυτίζεται με το πρόσωπο του Ferdinand de Saussure– αφορά στη μελέτη των σημειωτικών συστημάτων και η *σημειωτική* –όρος του Charles Sanders Peirce– στη μελέτη της διαδικασίας παραγωγής νοήματος (Martin, 2000: 116), όντας περισσότερο προσκολλημένος στη γλωσσολογία (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 133) και περισσότερο εξειδικευμένος (βλ. σημειωτική του κινηματογράφου, της εικόνας κ.λπ.) από τη «γενική επιστήμη» της σημειολογίας (Mounin, ό.π.: 130), ο όρος *σημειωτική* αποτελεί τον όρο-«ομπρέλα» που έχει επικρατήσει για την περιγραφή του ερευνητικού πεδίου τόσο της σημειωτικής του Peirce όσο και της σημειολογίας του Saussure (ό.π.: 129).

Ως σημειωτική, λοιπόν, σήμερα ορίζεται «η επιστήμη που μελετά όλα τα μέσα και τα συστήματα σημασίας στη γλωσσική αλλά και στη μη γλωσσική επικοινωνία ή και σε συνδυασμό των δύο» (ό.π.: 133). Ως «η επιστήμη των σημείων και των συστημάτων τους» (Kull, στο Velmezova, 2011: 299), μια επιστήμη με διεπιστημονικό²³ και «ολιστικό» χαρακτήρα (ό.π.: 299), που μελετά τον τρόπο με τον οποίον οι άνθρωποι –οι «homines significantes», κατά τον Daniel Chandler (Chandler, 2007: 13)– παράγουν, ερμηνεύουν και κατανοούν σημεία (Stecconi, 2010: 314), «η σημειωτική ασχολείται με οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί σημείο» (Eco, στο Chandler, 2007: 2), περιγράφοντας την πραγματικότητα «υπό το πρίσμα της επιστημονικότητας» (Gilles Deleuze από τον Paolo Fabbri, στο Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 129).

Παρ' όλα αυτά, η σημειωτική, για τον Eco, είναι «ο κλάδος που μελετά οτιδήποτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί, για να ψεύδεται» (Eco, 1976: 7), καθώς «εάν κάτι δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί, για να πει ένα ψέμα, δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί, για να πει την αλήθεια: δεν μπορεί στην πραγματικότητα να χρησιμοποιηθεί, 'για να πει' τίποτα» (ό.π.: 7).

Το αντικείμενο της μελέτης της σημειωτικής, όμως, τα σημεία, δεν εξετάζονται μεμονωμένα, αλλά σχεδόν πάντοτε εντός ενός συστήματος ομοίων σημείων, εντός ενός

²³ Σύμφωνα με τον Solomon Marcus, τρεις επιστήμες συνέβαλαν στη διαμόρφωση των εννοιών της σημειωτικής: η ιατρική, η λογική –με την οποία ταυτίζει ο Peirce τη σημειωτική (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 130)– και η γλωσσολογία (ό.π.: 130).

σημειωτικού συστήματος²⁴, το οποίο μπορεί να είναι κατασκευασμένο (π.χ. γλώσσα²⁵²⁶, κώδικας Μορς, μαθηματικά κ.λπ.), να στηρίζεται στη φυσική γλώσσα (π.χ. μυθολογία, λογοτεχνία), να είναι πολυσημειωτικό (π.χ. θέατρο, κινηματογράφος) και να έχει πρακτικό σκοπό (π.χ. μόδα, αρχιτεκτονική, κουζίνα κ.λπ.), ενώ, ακόμη, στα σημειωτικά συστήματα συγκαταλέγονται, μεταξύ άλλων, η μουσική, ο χορός, η κινητική, η συμπεριφορά και ο χρωματισμός (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 131). Σύμφωνα με τον Prieto, υπάρχουν διαφορετικοί τύποι σημειωτικών συστημάτων με διαφορετικούς τύπους άρθρωσης – ακόμα, μάλιστα, και συστήματα χωρίς άρθρωση²⁷, «για υπερ-σημεία που δεν μπορούν να αναλυθούν περαιτέρω σε συστατικά στοιχεία, π.χ. λευκό μπαστούνι τυφλού, φωτεινοί σηματοδότες» (Prieto, στο Eco, 1976: 232). Τα σημειωτικά συστήματα είναι διακριτά, οργανώνονται βάσει κανόνων²⁸ (Gottlieb, 2018: 46) και προσεγγίζονται από τη σημειωτική ως κείμενα (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 6). Τέλος, αποτελούν, κατά τον Barbieri, «μία τριάδα σημείων, σημασιών και κώδικα²⁹, που όλα τους παράγονται από τον ίδιον παράγοντα, δηλαδή από τον ίδιον δημιουργό κώδικα» (Barbieri, 2007: 182), ενώ, για τον Kalevi Kull, ο σημειωτικός δυϊσμός είναι

²⁴ Ενός «μοντελοποιητικού συστήματος», κατά τον Lotman, μιας «δομής στοιχείων και κανόνων για τον συνδυασμό τους, που βρίσκεται σε μια κατάσταση σταθερής αναλογίας με ολόκληρη τη σφαίρα ενός αντικειμένου γνώσης, εικόνας και κανονισμού» (Lotman στο Semenenko, 2012: 23), ή μιας μορφής, κατά τον Eco, διαστρωματωμένης σε δύο επίπεδα, σε ένα επίπεδο έκφρασης και σε ένα επίπεδο περιεχομένου, που μορφοποιεί ένα προγενέστερο άμορφο υλικό, το οποίο διαιρείται σε υλικό της έκφρασης (ολικής υφής) και σε υλικό του περιεχομένου [νοηματικής (συνειδησιακής) υφής] (Λαζαράτος, 2007: 160).

²⁵ Για τον Gottlieb, όλες οι γλώσσες ανήκουν στο ίδιο σύστημα, στο σύστημα των φωνητικών γλωσσών, ενώ, για μερικούς σημειολόγους, κάθε γλώσσα εξετάζεται ως ξεχωριστό σημειωτικό σύστημα (Gottlieb, 2018: 46).

²⁶ Για τον Lotman, η γλώσσα θεωρείται πρωτογενές σημειωτικό σύστημα, ενώ κάθε άλλο σύστημα που οικοδομείται πάνω σε αυτή, δευτερογενές (Semenenko, 2012: 37).

²⁷ «Υπάρχουν διάφοροι βαθμοί επιστημονικότητας, σύμφωνα με την αυστηρότητα ή την ευελιξία του εκάστοτε σημειωτικού συστήματος» (Eco, 1984: 5-6). Για τον Umberto Eco, «όταν η σημειωτική διατυπώνει τέτοιες έννοιες ως 'σημείο', δεν δρα ως επιστήμη, αλλά ως φιλοσοφία, όταν διατυπώνει τέτοιες αφηρημένες έννοιες όπως υποκείμενο, καλό και καλό, αλήθεια ή επανάσταση. Η φιλοσοφία δεν είναι επιστήμη, επειδή οι ισχυρισμοί δεν μπορούν να ελεγχθούν εμπειρικά [...]. Οι φιλοσοφικές οντότητες υπάρχουν μόνο εφόσον έχουν διατυπωθεί φιλοσοφικά. Εκτός του φιλοσοφικού τους πλαισίου, τα εμπειρικά δεδομένα που οργανώνει μια φιλοσοφία χάνουν κάθε πιθανή ενότητα και συνοχή» (ό.π.: 10). Εξάιρεση αποτελεί, ίσως, η φιλοσοφία της επιστήμης, και εξάιρεση θα πρέπει να αποτελεί κάθε «πραγματική», «επιστημονική» φιλοσοφία (βλ. Λαζαράτος, 2011).

²⁸ Θα μπορούσε να υποστηριχθεί, μάλιστα, ότι βρίσκονται πολύ κοντά σε αυτό που ο Lotman όρισε το 1967 ως «μοντελοποιητικό σύστημα», δηλαδή ως «μια δομή στοιχείων και κανόνων για τον συνδυασμό τους, που βρίσκεται σε μια κατάσταση σταθερής αναλογίας με ολόκληρη τη σφαίρα ενός αντικειμένου γνώσης, διαίσθησης ή κανονισμού», δηλαδή, ως μια γλώσσα (Bondanella, 1997: 140).

²⁹ Βλ. Παράρτημα Ενότητας Α, «Περί Κώδικα».

η ελάχιστη μορφή οργάνωσης ενός λειτουργικού σημειωτικού συστήματος (Kull, 2015b: 258).

Οι Algirdas Greimas και Joseph Courtés, απεναντίας, προτιμούν τον όρο «σημαίνουν σύνολο» έναντι του όρου «σημειωτικό σύστημα», καθώς «τα σημεία δεν αναγνωρίζονται πριν από την ολοκλήρωση της ανάλυσης» (Λαγόπουλος, 2004: 65). Πριν προσπαθήσουμε, όμως, να δώσουμε μια απάντηση στο ερώτημα «ως τι αναγνωρίζονται τα σημεία πριν από την ολοκλήρωση της ανάλυσης», θα ερευνήσουμε τι είναι σημείο – μετασημειωτικώ³⁰ το τρόπο.

³⁰ «Η μετασημείωση γίνεται αντιληπτή ως η ικανότητα του να στοχάζεσαι πάνω στα σημεία» (Petrilli, 2014: 340).

4.1. Περί Σημείου

Κατά την κλασική περίοδο, οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τη λέξει *σημείον*, για να αναφερθούν σε φυσικά γεγονότα και καταστάσεις του καιρού, σε θέσεις των ουράνιων σωμάτων, σε εντόσθια ζώων, σε φυσικές καταστροφές, σε οιωνούς του μέλλοντος και στις βουλές των Θεών, ενώ οι ερμηνευτές τους, οι «σημειωτιστές», θεωρούνταν ως ο σύνδεσμος μεταξύ του ανθρώπινου και του θείου (Clarke, 1990: 2).

Αργότερα, ο άγιος Αυγουστίνος όρισε ως σημείο οτιδήποτε αντιπροσωπεύει κάτι άλλο, «*aliquid stat pro aliquot*», (Sériot, 2016: 409-410), ενώ σύγχρονοι μελετητές, μιλώντας περί σημείου, το χαρακτηρίζουν ως «οντότητα από την οποία συνάγεται η παροντική ή μελλοντική ή παρελθοντική ύπαρξη ενός άλλου όντος» (Michaela Wolf, στο Eco, 1984: 16), η οποία διαθέτει διττή υφή³¹, όντας αισθητή και συγχρόνως ιδεατή (Σακελλαρίου, 1995: 64), η οποία μπορεί να λάβει τη μορφή λέξεων, εικόνων, ήχων, χειρονομιών και αντικειμένων (Chandler, 2007: 2), και η οποία μπορεί να αντιπροσωπεύει ένα αντικείμενο που είναι «εξωτερικό» ή «εσωτερικό»³² στο σύστημα (Barbieri, 2009: 237) ή μπορεί να παραστήσει μια ιδέα (Guiraud, 2004: 45).

Για τον Thomas A. Sebeok, «σημείο είναι κάθε φυσική μορφή που έχει υπάρξει στη φαντασία ή έχει εξωτερικευτεί (μέσω κάποιου φυσικού μέσου), για να σημάνει κάποιο αντικείμενο, γεγονός, συναίσθημα κ.λπ., γνωστό ως αναφερόμενο, ή μία τάξη παρόμοιων (ή σχετικών) αντικειμένων, γεγονότων, συναισθημάτων κ.λπ., γνωστών ως αναφορικός τομέας» (Sebeok, 2001: 3). Η μελέτη των μονάδων σημασίας, των *σημείων* (Λαγόπουλος, 2005: 65), η σημειωτική, έχει καταγράψει έξι βασικούς τύπους σημείων: το σύμπτωμα (π.χ. προειδοποιητικά σημεία που παράγουν τα σώματα των ζώων, αλλά και μεταφορικά: «σύμπτωμα των καιρών»), το σημάδι (π.χ. γουργούρισμα πουλιών), το είδωλο, τον δείκτη και το σύμβολο –στα οποία θα αναφερθούμε αργότερα– και το όνομα (Sebeok, 2001: 9-11).

Κάθε σημείο έχει μεν μια ουσία και μια μορφή (Guiraud, 2004: 33), αλλά η διάκριση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου δεν θα πρέπει να εξισώνεται με τον δυισμό μορφής και περιεχομένου, υπονοώντας «ότι η σημασία μπορεί να ‘αποσπαστεί’

³¹ «Είναι ήχος, χρώμα, κίνηση, ζωγράφημα, παράσταση, γράμμα, λέξη, αριθμός, αλλά μαζί και ιδέα: έννοια, νόημα, σημασία» (Σακελλαρίου, 1995: 64).

³² Σημείο-«αναφορά» και σημείο-«έννοια», κατ’ αντιστοιχία, για τον Frege (Barbieri, 2009: 237).

χωρίς μια ενεργή διαδικασία ερμηνείας και ότι η μορφή από μόνη της δεν είναι σημαντική» (Chandler, 2007: 56).

Ο Ferdinand de Saussure ορίζει ως γλωσσικό σημείο –και, μιλώντας, για γλωσσικό σημείο, εννοεί τη λέξη– τον συνδυασμό μιας έννοιας και μιας ακουστικής εικόνας (de Saussure, 2011): 67), ενός σημαινομένου κι ενός σημαίνοντος³³ (ό.π.: 67).

Το σημείο αποτελεί εξ ολοκλήρου μία ψυχολογική οντότητα με δύο αδιαχώριστες όψεις (ό.π.: 66), σαν μια κόλλα χαρτιού (ό.π.: 113), πράγμα που σημαίνει ότι δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ ήχου³⁴ (μορφής/λέξης) και ιδέας (με τον πρώτο να αποτελεί τη φυσική πλευρά και με τη δεύτερη να αποτελεί την ψυχολογική πλευρά της γλώσσας ως συστήματος σημείων), ούτε σημαινόμενο αυτό καθαυτό, στο οποίο το σημαίνον απλώς αντιστοιχεί (ό.π.: xliii). Όπως σημειώνει ο επιμελητής της έκδοσης, «για τον Saussure, η ακουστική εικόνα είναι ουσιαστικά η φυσική αναπαράσταση της λέξης ως γεγονός δυνητικής γλώσσας, έξω από κάθε πραγματική χρήση της στην ομιλία» (ό.π.: 66).

Τέλος, το γλωσσικό σημείο δεν αποτελεί αφηρημένη έννοια (ό.π.: 15) και είναι απτό (ό.π.: 15), γραμμικό (ό.π.: 70) κι αυθαίρετο, καθώς δεν υφίσταται φυσική εσωτερική σύνδεση³⁵ μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου (ό.π.: 67), ο συνδυασμός των οποίων –όπως σημειώνει ο Saussure– παράγει μορφή, και όχι ουσία (ό.π.: 113).

Σε αντίθεση με τη δομιστική προσέγγιση του Saussure, για τον Charles Sanders Peirce³⁶, ο οποίος προσεγγίζει τη σημειωτική από ερμηνευτική σκοπιά, «το σημείο ή αντιπροσωπεύον είναι κάτι που αντιπροσωπεύει κάτι άλλο σε κάποιο άτομο ή υπό μία έννοια και δυνατότητα» (Peirce, 1965: 135). Θυμίζοντας τη διάκριση των Στωικών³⁷

³³ Για τον Émile Benveniste, το σημαίνον είναι η φωνητική μετάφραση μιας έννοιας, ενώ το σημαινόμενο είναι η νοητική αντιφωνία του σημαίνοντος (Benveniste, 1981: 19).

³⁴ Πρόκειται για το ψυχολογικό αποτύπωμα του ήχου, για μια εικόνα αισθητηριακή, σε αντίθεση με την έννοια, που είναι περισσότερο αφηρημένη (de Saussure, 2011: 66). Ο διαχωρισμός μεταξύ ήχου και σκέψης θα μπορούσε να γίνει μόνο αφηρημένα, και το αποτέλεσμα θα ήταν καθαρή ψυχολογία ή καθαρή φωνολογία (ό.π.: 113).

³⁵ Παρ' όλα αυτά, το σύμβολο, που χρησιμοποιείται, για να ορίσει το γλωσσικό σημείο, και, πιο συγκεκριμένα, το σημαίνον, δεν είναι ποτέ εντελώς αυθαίρετο και αποτελεί την αρχή ενός φυσικού δεσμού μεταξύ σημαινομένου και σημαινόμενου (de Saussure, 2011: 68). Ως «σύμβολο», συμβάλλει στην κατανόηση, αποτελώντας «μεταφορά». «Μόνο τα σύμβολα μπορούν να μεταφραστούν πλήρως» επισημαίνει ο Winfried Nöth (Nöth, 2012: 284), ενώ σημαντικό είναι, επίσης, να αναφερθεί πως η συμβολική ικανότητα διακρίνει τον άνθρωπο από τους άλλους ζωντανούς οργανισμούς (Aldinhas Ferreira, 2015: 1113).

³⁶ «Ο άνθρωπος που ερεύνει σε μεγαλύτερο βάθος την ουσία των σημείων» (Jakobson, 1959: 233).

³⁷ Για τους Στωικούς, το σημείο «μπορεί να επιδιώκει τη διατήρηση μιας ανάμνησης», αποτελώντας πάντοτε ένα φυσικό γεγονός (π.χ. κινήσεις του σώματος που σημαίνουν τις κινήσεις της ψυχής,

μεταξύ σημαίνοντος, σημαινομένου και τυγχάνοντος (ερμηνεύματος) (Eco, 1984: 29), για τον Peirce, το σημείο ή αναπαριστώμενο (ή «αντιπροσωπεύον [representamen]»³⁸ είναι «μία Πρωτότητα³⁹ που βρίσκεται σε τόσο αυθεντική τριαδική σχέση με μία Δευτερότητα, που ονομάζεται το Αντικείμενό (object / referent)⁴⁰ της, ώστε να δύναται να ορίζει μία Τριτότητα, η οποία αποκαλείται το ερμήνευμά (interpretant)⁴¹ της, να αποκτά την ίδια τριαδική σχέση με το Αντικείμενό της, στην οποία βρίσκεται αυτή η ίδια με το Αντικείμενό της» (Peirce, 1903: 272 επ.). Όπως σημειώνει και ο Oliver Laas, για τον Peirce, «σημείο είναι ένα αντικείμενο που φτιάχτηκε από ένα μέρος που θα αποκαλέσουμε αρθρωτή και που καθορίζεται από την ιδέα του, η οποία είναι το νόημα⁴² ή βάθος του σημείου, προκειμένου να δημιουργήσει στο μυαλό του ερμηνευτή μία ιδέα-ερμήνευμα του ίδιου αντικειμένου» (Laas, 2016: 470).

Όσον αφορά τη διάκριση μεταξύ σημείου-αντικειμένου-ερμηνεύματος –μία σχέση δεσμευτική, της οποίας τα τρία μέρη δεν έγκεινται σε κανένα σύμπλεγμα δυαδικών σχέσεων (Buchler, 1955: 99-100)–, ως σημείο ορίζεται αυτό «που συμβάλλει στη μετάδοση γνώσης για ένα άλλο πράγμα, το οποίο λέγεται ότι σημαίνει ή αναπαριστά», το οποίο αποτελεί και το αντικείμενό του, ενώ ερμήνευμα του σημείου είναι «η ιδέα στον νου⁴³ που διεγείρει το σημείο, η οποία είναι ένα νοητικό σημείο του ίδιου αντικειμένου» (Peirce, 1895: 13) – «ένα σημείο από την πρωτότητα [...] μπορεί μόνο να είναι μία ιδέα», σημειώνει ο Buchler (Buchler, 1955: 105). Το σημείο, πάλι,

σωματικά υγρά που σημαίνουν την ύπαρξη πόρων, παρουσία γάλακτος που σημαίνει γέννα κ.λπ.) (Eco, 1984: 31).

³⁸ Αντιστοιχεί με το σημαίνον του Saussure και πρόκειται για τη «μορφή που παίρνει το σημείο (όχι αναγκαία υλική)» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 131).

³⁹ «Πρώτη Κατηγορία είναι η Ιδέα αυτού που είναι αυτό που είναι, όπως είναι, ανεξάρτητα από οτιδήποτε άλλο. Πάει να πει, είναι μία Ιδιότητα Συναισθήματος. Δεύτερη Κατηγορία είναι η Ιδέα αυτού που είναι αυτό που είναι, ως κάτι που είναι Δεύτερο προς κάποιο Πρώτο, ανεξάρτητα από οτιδήποτε άλλο, και συγκεκριμένα ανεξάρτητα από κάθε νόμο, παρόλο που μπορεί να συμμορφώνεται σε κάποιον νόμο. Δηλαδή, είναι Αντίδραση ως ένα στοιχείο του Φαινομένου. Τρίτη είναι η Ιδέα αυτού που είναι αυτό που είναι, ως κάτι που είναι Τρίτο ή Ενδιάμεσο μεταξύ ενός Δευτέρου και του Πρώτου του. Δηλαδή, είναι Αναπαράσταση ως ένα στοιχείο του Φαινομένου» (Peirce, 1903: 160). Με άλλα λόγια, «ποιότητα – αντίδραση – αναπαράσταση» (Peirce, στο Pietarinen, 2015: 373). Κατά τον Peirce, «το σημείο (αντιπροσωπεύόμενο) αντιστοιχεί στην πρωτότητα, το αντικείμενο στη δευτερότητα και το ερμήνευμα στην τριτότητα» (Brier, 2005: 14-15).

⁴⁰ «Είναι αυτό στο οποίο αναφέρεται το σημείο, αυτό που αντιπροσωπεύει» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 131).

⁴¹ Αντιστοιχεί με το σημαινόμενο του Saussure και πρόκειται για την «έννοια που αποδίδεται στο σημείο» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 131).

⁴² «Νόημα είναι η μετάφραση ενός σημείου σε ένα άλλο σύστημα σημείων» (Peirce, 1931-1938: 4.127).

⁴³ Με την έννοια της πλατωνικής ιδέας (Buchler, 1955: 99).

με τη σειρά, του διακρίνεται σε απεικονίσεις ή είδωλα (που «εξυπηρετούν στη μετάδοση ιδεών των πραγμάτων που αναπαριστούν, απλώς μιμούμενα αυτά»), ενδείξεις ή δείκτες (που «δείχνουν κάτι για πράγματα, λόγω του ότι συνδέονται φυσικά με αυτά», όπως ένας οδοδείκτης, μια αναφορική αντωνυμία ή μια κλητική αναφώνηση) και σύμβολα ή γενικά σημεία (που «έχουν συσχετιστεί με τις σημασίες τους μέσω της χρήσης», όπως οι περισσότερες λέξεις και φράσεις) (Peirce, 1894: 5), που «έχουν μία σχέση σύμβασης με το σημείο αναφοράς τους» (π.χ. σημαίες κρατών, περιστέρι ως σύμβολο ειρήνης, ζυγαριά ως σύμβολο δικαιοσύνης κ.λπ.) (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 132), ενώ, σύμφωνα με μία άλλη διάκριση του Peirce, ένα σημείο μπορεί να είναι ποιόσημο (qualisign) –δηλαδή μια ιδιότητα που είναι σημείο και που δεν μπορεί να δράσει ως σημείο έως ότου ενσαρκωθεί–, σημειόσημο (signsign) ή νομόσημο (legisign) (Buchler, 1955: 101-103).

Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με το είδωλο, αποτελεί ένα σημείο «που σημαίνει το αντικείμενό του», καθώς «ως πράγμα που γίνεται αντιληπτό διεγείρει μια ιδέα που σχετίζεται φυσικά με την ιδέα που θα διήγειρε αυτό το αντικείμενο», όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με μια φωτογραφία. «Τα περισσότερα είδωλα, αν όχι όλα, είναι απεικονίσεις των αντικειμένων τους» (Peirce, 1895: 13) και ο μόνος τρόπος, προκειμένου να επικοινωνηθεί άμεσα μια ιδέα (Buchler, 1955: 105), καθώς συνήθως δεν αναφέρεται σε κάποια πραγματική ύπαρξη (ό.π.: 103). Παρ' όλα αυτά, η Susan Petrilli υποστηρίζει πως δεν υπάρχουν στον πραγματικό κόσμο σημεία που είναι αποκλειστικά σύμβολα, είδωλα ή δείκτες, αλλά, αντιθέτως, όλα αυτά αναμειγνύονται λίγο-πολύ μεταξύ τους, ενώ, για να θεωρηθεί ένα σημείο είδωλο, απαιτούνται, πέρα από την ομοιότητα, κάποια σύμβαση ή συνήθεια, κοινωνικές πρακτικές ή ειδικές λειτουργίες (Petrilli, 2015b: 100). Τέλος, ο Hang-liang Chang παρατηρεί ότι, «όπως ο Pierce διακρίνει μεταξύ ομοιότητας (likeness) και εικόνας (resemblance) (μιλώντας για το είδωλο), έτσι και ο Πλάτων στον *Σοφιστή* διέκρινε μεταξύ εικόνας και φαντάσματος» (Chang, 2012: 301).

Για τον Peirce, ένα σημείο –πραγματικό ή φανταστικό (Gorlée, 2014)– «μπορεί να οριστεί ως ένα μέσο για την επικοινωνία μιας μορφής» (Peirce, στο Aguiar, Queiroz, 2009: 204) που ενδεχομένως να μην ήταν προηγουμένως γνωστή για το αντικείμενό του (Gorlée, 2014), μπορεί να απαρτίζεται από άλλα σημεία, καθώς αναφέρεται σε ερμηνεύματα που διαμορφώνουν στρώματα σημείων (Goethals κ.ά., 2003: 261), και δεν πρέπει να συγχέεται με κάποιο πράγμα (Peirce, στο Pietarinen, 2015: 380).

Η θεωρία του Peirce, επιπλέον, καθότι «φιλοσοφικότερη»⁴⁴ από εκείνη του de Saussure (Λαγόπουλος, στο Kull & Velmezova, 2014: 534), διευρύνει έτι περισσότερο το πεδίο της περί του σημείου θεωρίας. Διατυπώνοντας θέσεις, όπως, «η ζωή που ζούμε είναι μια ζωή σημείων» (Gorlée, 2007: 218), «όλη η σκέψη είναι σε σημεία» (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2010), «κάτω από τον χαρακτηρισμό του σημείου τοποθετώ κάθε είδος σκέψης, και όχι μόνο εξωτερικά σημεία» (Peirce, στο Merrell, 1997: 36) και «η σκέψη είναι ο κύριος, αν όχι ο μοναδικός, τρόπος αναπαράστασης» (Peirce, 1903: 273), ο Peirce αφενός μεν δέχεται –απλουστευτικές, κατά τη Nöth (Nöth, στο Ipsen, 2006: 92)– κατηγορίες περί πανσημειωτισμού, επισημαίνει, όμως, άλλοτε αμεσότερα και άλλοτε πιο έμμεσα, ότι δεν υφίσταται κάποιο δίπολο μεταξύ σημείωσης και μη-σημείωσης, αλλά ότι διακρίνονται και άλλα ενδιάμεσα στάδια, καθώς ο κόσμος δεν αποτελείται μόνο από φαινόμενα τριτότητας, αλλά και από φαινόμενα πρωτότητας και δευτερότητας, που δεν αποτελούν ακόμα σημειωτικά φαινόμενα, παρόλο που μπορεί να φέρουν «οιονεί σημειωτικά» χαρακτηριστικά, (ό.π.: 92). Πέραν τούτου, υποστηρίζει ότι κάθε σκέψη είναι σημείο (Eco, 1976: 316) και ότι δεν συνδέεται απαραίτητως με κάποιον εγκέφαλο, πόσο μάλλον ανθρώπινο (Peirce, στο Brier, 2008: 245), τοποθετώντας κάτω από την έννοια της σημείωσης και χημικές διεργασίες, καθώς και διεργασίες της φύσης⁴⁵, τις οποίες ο Brier αποκαλεί *πρωτοσημειωτικές* ή *οιονεί σημειωτικές* (Brier, 2008: 245).

Για τον Umberto Eco, οποίος, κατά τον Sonesson, απορρίπτει το σημείο, όπως και ο Greimas και άλλοι (Sonesson, 2015b: 160), και ο οποίος συμφωνεί με τον Peirce στο ότι «οι ιδέες αποτελούν ήδη σημειωτικό προϊόν⁴⁶» (Eco, 1976: 166), «η πηρσιανή τριάδα μπορεί να εφαρμοστεί και σε φαινόμενα που δεν έχουν ανθρώπινο πομπό, υπό την προϋπόθεση ότι έχουν ανθρώπινο αποδέκτη, όπως συμβαίνει με τα μετεωρολογικά συμπτώματα ή με κάθε είδους δείκτες» (Eco, 1976: 16). Με άλλα λόγια, «κάθε φυσικό γεγονός μπορεί να είναι σημείο» (Eco, 1984: 15), ενώ τα σημεία αναφέρονται μόνο σε

⁴⁴ «Ένα από τα βασικά γνωρίσματα των φιλοσοφικών δεσμεύσεων του Peirce είναι να φέρει λογική καθαρότητα σε παραδοσιακά μεταφυσικά ζητήματα» (Brier, 2005: 7). Η σωσσυριανή θεωρία, όμως, από την άλλη, ανήκει στο πεδίο της επιστήμης και ως εκ τούτου θα μπορούσε να μεταβιβαστεί από τη γλωσσολογία στα άλλα σημειωτικά συστήματα (Λαγόπουλος, στο Kull & Velmezova, 2014: 534). Το σημειώνει και ο ίδιος ο Saussure, άλλωστε: η γλώσσα δεν είναι το μοναδικό σύστημα σημείων που εκφράζει ιδέες (Saussure, στο Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 130).

⁴⁵ Βλ. Παράρτημα Ενότητας Α, «Περί Βιοσημειωτικής».

⁴⁶ «Η σημείωση προϋποθέτει προηγούμενη σημείωση (με μόνη εξαίρεση την πρωταρχική προέλευση της σημείωσης)» (Kull, 2015a: 261).

άλλα σημεία και όχι σε «πραγματικά» αντικείμενα ή αναφερόμενα (Eco, στο Bondanella, 1997: 84).

Το ερμηνευμα, για τον Eco, μπορεί να λάβει διάφορες μορφές. Μπορεί να είναι α) το ισοδύναμο σημείο-όχημα σε ένα άλλο σημειωτικό σύστημα, β) ένας δείκτης που απευθύνεται σε μεμονωμένο αντικείμενο, γ) ένας επιστημονικός ορισμός στο ίδιο σημειωτικό σύστημα, η συναισθηματική σχέση που αποκτά την αξία καθιερωμένης υποδήλωσης και ε) η μετάφραση του όρου σε άλλη γλώσσα ή αντικατάστασή του από ένα συνώνυμο (Eco, 1976: 70). «Για να παράγω σημείο» λέει ο Eco, «χρειάζεται να αρθρώσω» (utter) (ό.π.: 151). Ως εκφώνημα, όμως, δεν θεωρεί μόνο τους ήχους, αλλά κάθε παραγωγή σημείου (π.χ. ζωγραφιά, σκόπιμη χειρονομία, παραγωγή αντικειμένου, το οποίο, πέρα από την τεχνική του λειτουργία, αποσκοπεί στο να επικοινωνήσει κάτι κ.λπ.) (ό.π.: 151), ενώ το σημαινόμενο βρίσκεται κάπου μεταξύ «μιας νοητικής εικόνας, μιας ιδέας και μιας ψυχολογικής πραγματικότητας» (Eco, στο Chandler, 2007: 16).

Ο Barthes θεωρεί ότι τα πάντα μπορούν να είναι σημείο (Sériot, 2016: 409-410). Ο Lotman θεωρεί ότι τα πάντα είναι σημείο (ό.π.: 409-410). Ο Morris σημειώνει ότι κάτι είναι σημείο, μόνο επειδή ερμηνεύεται ως σημείο από κάποιον ερμηνευτή (Morris, στο Eco, 1976: 16). Αυτό το «άνοιγμα», ωστόσο, αν και ενδεχομένως να παραπέμπει στον «φόβο» του Riffaterre ότι «μία έλλειψη συστήματος θα μελετηθεί ως σύστημα» (Torop, 2005: 109), αφήνει ανοιχτό ένα έτι ευρύτερο πεδίο για μελέτη, έρευνα και στοχασμό.

4.2. Περί Πανσημειωτικής

Η διευρυμένη έννοια που προσδίδει ο Peirce στη σημείωση –την οποία εντοπίζει ακόμα και έξω από τον άνθρωπο ή, στο αντίθετο άκρο, ακόμα και στον μυχό της συνειδήσεώς του– πυροδοτεί μία συζήτηση περί «πανσημειωτισμού», περί της ιδέας ότι «τα πάντα αποτελούνται από σημεία» (Rodriguez Higuera, 2016: 7), της θεωρίας που «αποδέχεται την ύπαρξη σημείωσης ακόμα και στον φυσικό κόσμο» (Barbieri, 2008b: 281), ενώ «η σημείωση ανήκει στη ζωή, δηλαδή δεν υφίσταται σε μία άψυχη ύλη» (ό.π.: 281), κάτι που τη διακρίνει, μάλιστα, και από τη βιοσημειωτική (ό.π.: 281).

Είναι εμφανής η ύπαρξη δύο «στρατοπέδων». Από τη μία πλευρά, μελετητές, όπως οι Nöth, Eco, Brier και Barbieri, υποστηρίζουν, ότι «πρέπει να εμβολιαστούμε κατά της πανσημειωτικής, όπως το έχουμε ήδη κάνει κατά του ευφυή σχεδιασμού» (ό.π.: 281) και ότι «εάν τα πάντα είναι σημειωτικά, η σημειωτική δεν υπάρχει» (Ipsen, 2006: 92), απαιτώντας, για τον λόγο αυτόν, την έννοια της διαφοράς για τον προσδιορισμό της σημειωτικής (ό.π.: 92). Από την άλλη πλευρά, ο Guido Ipsen, λόγου χάρη, σημειώνει ότι τέτοιου είδους απόψεις οδηγούν σε «ανεπιθύμητο και ακατάλληλο κονστρουκτιβισμό», αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι «δεχόμαστε την ύπαρξη του σύμπαντος, παρόλο που δεν γνωρίζουμε τίποτα που δεν είναι το σύμπαν» (ό.π.: 92), και ότι «πρέπει να καθιερώσουμε μια πανσημειωτική άποψη, για να καταλάβουμε τις επιδράσεις της πολιτισμικής σημείωσης στη μεγαλύτερη σημειωτική σφαίρα που αποτελεί ο κόσμος» (ό.π.: 92),

Σε σχέση με την καθολική σημειωτική του Peirce, τώρα, για τον Nöth, η περιγραφή αυτής ως πανσημειωτικής θεωρίας αποτελεί «κατάφωρη απλούστευση» (Nöth, ό.π.: 92), ενώ ο Søren Brier προτιμά τον όρο «πρωτοσημειωτικές ή οιονεί σημειωτικές διεργασίες», προς αποφυγή μιας πολύ ευρείας έννοιας που οδηγεί σε «πανσημειωτική μεταφυσική» (Brier, 2008: 245), καθώς ο κόσμος αποτελείται, πέρα από φαινόμενα τριτότητας, και από φαινόμενα πρωτότητας και δευτερότητας, φαινόμενα που δεν είναι ακόμα σημειωτικά, παρόλο που ενδέχεται να φέρουν «οιονεί σημειωτικά χαρακτηριστικά» (Nöth, στο Ipsen, 2006: 92), δεδομένου του ότι «η πηρσιανή θεωρία περί συνέχειας δεν καθιερώνει μια απλή διχοτόμηση μεταξύ σημείωσης και μη-σημείωσης, αλλά διακρίνει πολλές μεταβάσεις μεταξύ αυθεντικής και υποβαθμισμένης σημείωσης» (ό.π.: 92).

Η δική μας θέση βρίσκεται κάπου στη μέση. Ναι μεν απορρίπτουμε τις όποιες μεταφυσικές προσεγγίσεις, όμως τασσόμαστε υπέρ της θέσης ότι τα πάντα διαθέτουν

δυνάμει σημειωτικό χαρακτήρα, αρκεί, όταν γίνεται λόγος περί αυτού, η εκάστοτε θέση να συνοδεύεται από επαρκή τεκμηρίωση.

Παράρτημα Ενότητας Α

Περί Σημειοσφαίρας

Ο όρος «σημειοσφαίρα»⁴⁷ προτάθηκε από τον Yuri Lotman και αποτελεί «μία προγενέστερη ύπαρξη» που «βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση με γλώσσες» (Lotman, 1990: 124), «τον σημειωτικό χώρο που είναι απαραίτητος για την ύπαρξη των γλωσσών» (ό.π.: 124), καθώς και «ολόκληρο τον σημειωτικό χώρο ενός πολιτισμού»⁴⁸, τον «μικρότερο μηχανισμό σε λειτουργία» που συνιστά «το στοιχείο της σημείωσης» (ό.π.: 124 επ.). Αποτελεί τον σημειωτικό χώρο, εκτός του οποίου δεν μπορεί να υπάρξει σημείωση (Lotman, 2005: 208), οντολογικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του οποίου είναι ο διάλογος (ό.π.: 218), ενώ κάθε επίπεδο του αποτελεί τόσο τμήμα της σημειοσφαίρας όσο και ξεχωριστή σημειοσφαίρα (ό.π.: 225).

Πέρα, όμως, από «μεταφορά που βασίζεται στις αρχές της κυτταρικής βιολογίας, της οργανικής χημείας και της επιστήμης του εγκεφάλου, για τη χαρτογράφηση των πολιτισμικών δυναμικών» (Lotman, στο Mandelker, 1994: 385), πέρα από ένα «δομικό πλαίσιο» και «συστημικά δομημένο δίκτυο» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 139), η σημειοσφαίρα «μπορεί να παρουσιαστεί και ως μοντέλο νόησης και σκέψης» (Semenenko, 2012: 143), που «επιτρέπει την οριοθέτηση και την 'ουδετεροποίηση' συγκεκριμένων και μοναδικών σκέψεων στον συλλογικό νου, για να τις καταστήσει προσβάσιμες σε άλλα άτομα» (ό.π.: 134 επ.). Κατά τον Semenenko, μάλιστα, «σκεφτόμαστε 'στη σημειοσφαίρα', αλλά πρέπει να εκφράζουμε τις σκέψεις μας σε απτές γλώσσες» (ό.π.: 134 επ.).

⁴⁷ Ο Thomas Sebeok την ταυτίζει με τη «βιοσφαίρα», καθώς «δεν μπορεί να υπάρξει σημείωση χωρίς ερμηνευτικότητα», το βασικό στοιχείο της ζωής (Barbieri, 2009: 227). Ως προς τον τονισμό της λέξης, αν και στα Ελληνικά επικρατεί το «σημειοσφαίρα», μήπως θα ήταν ορθότερο το «σημειόσφαιρα»; Λέμε «ατμόσφαιρα», αν και παλαιότερα, βέβαια, η λέξη τονιζόταν στην παραλήγουσα.

⁴⁸ Αν και, αρχικά, είχε προτείνει μία καθολικότερη εκδοχή της θεωρίας της σημειοσφαίρας (Thibault, 2016: 317)

Περί Κώδικα

«Η έννοια του κώδικα είναι τόσο ευρεία όσο και του σημείου» (Klinkenberg, στο Kourdis, 2018: 323). Πιο συγκεκριμένα, σε συμφωνία με τον Jakobson, ο οποίος, μιλώντας για κώδικα, ίσως αναφερόταν σε κάθε δομημένο φορέα ολοκληρωμένου λεκτικού ή μη λεκτικού νοήματος (Kourdis, 2018: 322), ο Κουρδής, μιλώντας για κώδικα, δεν αναφέρεται μόνο σε μια γλώσσα, αλλά σε «κάθε γλώσσα»⁴⁹, ακόμα κι αν πρόκειται για ένα μη λεκτικό σύστημα (ό.π.: 322). Παρ' όλα αυτά, κατά τον Lotman, ο όρος «κώδικας» δεν θα πρέπει να ταυτίζεται με τον όρο «γλώσσα», καθώς ο κώδικας «φέρει την έννοια μιας τεχνητής, προσφάτως δημιουργηθείσας δομής, εισηγμένης από συμφωνία» και «δεν συνεπάγεται ιστορία», ενώ η γλώσσα «είναι ένας κώδικας συν την ιστορία του» (Lotman, 2009: 388).

Σύμφωνα με τον Marcello Barbieri, αυτό που προκαλεί τη σημείωση δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια πράξη κωδικοποίησης, και ο «παράγοντας» που παράγει τα σημεία και τις σημασίες αποκαλείται «δημιουργός» κώδικα –στην περίπτωση του πολιτισμού, ως δημιουργός κώδικα λειτουργεί ο ανθρώπινος νους–, ενώ το μοντέλο κωδικοποίησης της σημείωσης, δηλαδή το σημειωτικό σύστημα, αποτελεί «μία τριάδα σημείων, σημασιών και κώδικα που παράγονται όλα από τον ίδιο παράγοντα, δηλαδή από τον ίδιο δημιουργό κώδικα» (Barbieri, 2008a: 579). Για τον Barbieri, ωστόσο, οι κώδικες αποτελούν «αυθαίρετες (και όχι απαραίτητα φυσικές) σχέσεις» μεταξύ σημείων και σημασιών (Brier, 2005: 14-15).

Η ερμηνευτική σημειωτική, πάντως, έχει αμφισβητήσει την έννοια του κώδικα, όπως σημειώνουν οι Eco και Nergaard (Eco, Nergaard, 2001: 219).

⁴⁹ Βλ. αισθητικούς κώδικες εντός των διαφόρων εκφραστικών τεχνών (ποίηση, θέατρο, ζωγραφική, γλυπτική, μουσική κ.λπ.) (Chandler, 2007: 150).

Περί Σημειωτικής του Πολιτισμού

Ο πολιτισμός περιγράφεται από τον Yuri Lotman –και, γενικότερα, από θεωρητικούς στην ανατολική Ευρώπη, όπως οι Mikhail Bakhtin, Boris Uspenskij, Roman Jakobson και Vladimir Propp, οι οποίοι έθεσαν τις «βάσεις για μια σημειωτική ανάλυση του κειμένου και του πολιτισμού» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 132)– ως ένα σύνθετο σημειωτικό όλον που, με τη σειρά του, αποτελείται από άλλα σημειωτικά συστήματα (Semenenko, 2012: 24), ως κείμενο που παράγει κείμενα (ό.π.: 110), ως φαινόμενο που παρουσιάζει γνωρίσματα όμοια με αυτά που παρατηρούνται στους ζωντανούς οργανισμούς και στα έργα τέχνης (Kull, 2015a: 257), ως συλλογική νόηση και μνήμη (Semenenko, 2012: 100) και ως «νους» (Machado, 2011: 87).

Στη σημειωτική του πολιτισμού, η οποία θεωρήθηκε ιδιαίτερη περίπτωση βιοσημειωτικής (Barbieri, 2007: 179), δημιουργός κώδικα είναι ο ανθρώπινος νους, «καθώς ο νους είναι που παράγει τα νοητικά αντικείμενα που αποκαλούμε σημεία και σημασίες, καθώς και τις συμβάσεις⁵⁰ που τα συνδέουν μεταξύ τους» (Barbieri, 2008a: 579).

⁵⁰ Η αιτιολόγηση δεν αποκλείει τη σύμβαση (Guiraud, 2004: 30 επ.).

Περί Βιοσημειωτικής

«Η αποκρυπτογράφηση του γενετικού κώδικα αποκάλυψε ότι κατέχουμε μια γλώσσα πολύ αρχαιότερη από τα ιερογλυφικά, μια γλώσσα που είναι η πιο ζωντανή από όλες».

George & Muriel Beadle (Barbieri, 2008a: 594)

Το 1978 διοργανώθηκε στο Ταρτού ένα μεγάλο συνέδριο με τίτλο «Βιολογία και Γλωσσολογία», πυρήνας του οποίου ήταν οι σχέσεις μεταξύ σημειωτικής και βιολογίας, και το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως το πρώτο διεθνές συνέδριο πάνω στη βιοσημειωτική, με σαφή και ρητή αναφορά σε αυτόν τον όρο (Kull, 2015a: 257). Κατά τη δεκαετία του 1989, λοιπόν, σημειώνεται αυτό που η Mandelker ονομάζει «οργανική στροφή» στη σημειωτική θεωρία, μια εξέλιξη, η οποία μπορεί να συγκριθεί με τη μετάβαση από τη νευτώνεια στη σχετικιστική φυσική, καθώς οι σημειολόγοι της Σχολής Μόσχας-Ταρτού μετέβησαν από τη γλωσσολογία του Saussure και τις μαθηματικές διεργασίες σε μία βιολογική, οργανική προσέγγιση (Mandelker, 1994: 385).

Η βιοσημειωτική μπορεί, συνεπώς, να οριστεί ως η επιστήμη των σημείων στα ζωντανά συστήματα (Kull, 1999: 386). Όπως φανερώνει και η ετυμολογία της, αντικείμενό της αποτελεί η μελέτη των φερόντων χαρακτηριστικά σημείου διεργασιών που λαμβάνουν χώρα εντός ενός ζωντανού συστήματος ή μεταξύ ζωντανών συστημάτων (από έναν μονοκύτταρο οργανισμό μέχρι πλήρεις οργανισμούς και πληθυσμιακά ή οικολογικά συστήματα) (Hoffmeyer, 2008: 4). Για τον Barbieri, η σημείωση προκαλείται πάντοτε από μια πράξη κωδικοποίησης, με το πρώτο σημειωτικό σύστημα στην ιστορία της ζωής να είναι αυτό της πρωτεϊνοσύνθεσης – οι κανόνες του γενετικού κώδικα είναι, άλλωστε, ίδιοι σε όλα τα ζωντανά συστήματα (Brier, 2005: 14 επ.).

Ενώ ως πατέρας της βιοσημειωτικής θεωρείται ο Jakob von Uexküll, το πεδίο οφείλει πλέον εξίσου πολλά και στον Peirce, καθώς η τρέχουσα βιοσημειωτική λειτουργεί υπό ένα ισχυρό πηρσιανό πλαίσιο (Rodriguez Higuera, 2016: 5). Όσον αφορά, τέλος, τον όρο «βιοσημειωτική», εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1962, όταν τον χρησιμοποίησε ο Friedrich Rothschild, για να αποτυπώσει μια νέα προσέγγιση στην ψυχολογία (Kalevi Kull, στο Barbieri, 2008a: 595), το 1974 ο Marcel Florkin τον

επινόησε για τη μελέτη της μοριακής γλώσσας του γενετικού κώδικα⁵¹ (Barbieri, 2008a: 594), προτάθηκε από τον Stepanov το 1971 και χρησιμοποιήθηκε το 1991 από τον Thomas Sebeok, προς αντικατάσταση του όρου «ζωοσημειωτική», πατέρας της οποίας ήταν ο von Uexküll (Barbieri, 2008a: 594 επ.).

Πέρα, όμως, από τη ζωοσημειωτική και τη βιοσημειωτική, ο Martin Krampen εισήγαγε το 1981 τον όρο «φυτοσημειωτική», ενώ το 1988 ο Sorin Sonea πρότεινε ότι σημείωση υπάρχει και στον κόσμο των βακτηρίων, και ο Giorgio Prodi παρατήρησε ότι υπάρχει επίσης στα μόρια και τα κύτταρα, δίνοντάς της το όνομα *πρωτοσημείωση* ή *φυσική σημείωση* (ό.π.: 594 επ.).

⁵¹ «Ο γενετικός κώδικας θα μπορούσε, ως εκ τούτου, να είναι μία πραγματική μοριακή γλώσσα, μόνο εάν το κύτταρο είναι ένα πραγματικό σημειωτικό σύστημα, δηλαδή μόνο εάν σημεία ή σύμβολα υπάρχουν εντός του κυττάρου και διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο στις λειτουργίες του» (Barbieri, 2009: 223). Για τον Marcel Florkin, επίσης, «ο γενετικός κώδικας είναι μία αντιστοιχία μεταξύ δομών και λειτουργιών, όχι μεταξύ σημείων και σημασιών» (Barbieri, 2008a: 594). Ωστόσο, η ιδέα ότι μπορεί να υπάρχει σημείωση χωρίς νόημα φαίνεται παράδοξη σήμερα, αν και το συμπέρασμα του Florkin ήταν απολύτως λογικό, ως συνέπεια δύο βασικών εννοιών της σύγχρονης βιολογίας (ό.π.: 594).

SPRACHE

Martin Heidegger

Wann werden Wörter
wieder Wort?
Wann weilt der Wind weisender Wende?

Wenn die Worte, ferne Spende,
sagen –
 nicht bedeuten durch bezeichnen –
wenn sie zeigend tragen
an den Ort
uralter Eignis,
 – Sterbliche eignend dem Brauch –
wohin Geläut der Stille ruft,
wo Früh-Gedachtes der Be-Stimmung
sich fügsam klar entgegenstufte.

(Heidegger, 1983: 229)

Η ΓΛΩΣΣΑ ΜΟΝΟ

Γιώργος Κεντρωτής

Με τον μοχλό του λόγου συγκινείται
αυτό που δια των μέτρων εκδηλούται
ή αυτό που εκεί εγκλωβίζεται; Ούτε – ούτε!
Με τον μοχλό του λόγου συγκινείται
το σύμπαν ή η καρδιά μας; Μήτε – μήτε!
Ο λόγος λέγει· δεν μεταρσιούται.
Με τον μοχλό του λόγου συγκινείται
η γλώσσα μόνο. Τ' άλλα μην τ' ακούτε!

(Κεντρωτής, 2013β)

ΔΕΝ ΕΧΟΥΜΕ ΓΛΩΣΣΑ ΓΙΑ ΤΑ ΤΕΛΗ

Roberto Juarroz

(μτφ. Γιώργος Κεντρωτής)

Δεν έχουμε γλώσσα για τα τέλη,
για την πτώση του έρωτα,
για τους συμπαγείς της αγωνίας λαβύρινθους,
για το φιμωμένο σκάνδαλο
των αμετακλήτων καθιζήσεων.

Πώς να το πεις σε όποιον μας εγκαταλείπει
ή σε όποιον εμείς εγκαταλείπουμε
που η πρόσθεση επί πλέον απουσίας στην απουσία
είναι των ονομάτων όλων πνιγμός
και ανέγερση τειχών
γύρω από την κάθε εικόνα;

Και πώς να κάνεις σινιάλο σ' οποιόν πεθαίνει,
όταν όλες οι χειρονομίες έχουνε πια ξεραθεί,
οι αποστάσεις συγχέονται σ' ένα χάος απρόβλεπτο,
όσα είναι δίπλα σου καταρρέουν σαν άρρωστα πουλιά
και του πόνου το στέλεχος
σπάει σαν του σακατεμένου αργαλειού
τη σαΐτα;

Ή πώς να μιλήσει ο καθείς στον εαυτό του
όταν τίποτα, όταν κανένας πια δεν μιλάει,
όταν τ' αστέρια και τα πρόσωπα
είναι εκκρίσεις ουδέτερες
σ' έναν κόσμο μέσα που έχει χάσει
τη μνήμη του πως είναι κόσμος;

Ίσως μια γλώσσα για τα τέλη
ν' απαιτεί την πλήρη κατάργηση των άλλων γλωσσών,
την ατάραχη σύνθεση
των καμένων γαιών.

Ή ίσως και να δημιουργεί μια ομιλία με διάκενα,
που επανενώνει τους ελάχιστους χώρους
τους διάσπαρτους μεταξύ σιωπής και λόγου
με τα άγνωστα και άνευ ορέξεων σωματίδια
που μόνον εκεί διαλαλούν
την έσχατη ισοδυναμία
της εγκατάλειψης με το συναπάντημα.

(Juarroz, 2017)

Ενότητα Β

5. Γλώσσα και σκέψη: η κότα έκανε το αυγό ή το αυγό την κότα;

Πληθώρα γλωσσολογικών και γλωσσοφιλοσοφικών θεωριών που κάνουν λόγο περί της σχέσης μεταξύ γλώσσας και σκέψης θέτουν το κέντρο βάρους τους στο πώς η γλώσσα επηρεάζει και «γεννά» τη σκέψη, αποκλείοντας το ενδεχόμενο της ύπαρξης μιας αντίστροφης διαδικασίας, αφήνοντας να εννοηθεί, άλλοτε ρητά και άλλοτε υπόρρητα, ότι είναι δεδομένο και αδιαμφισβήτητο πως δεν νοείται σκέψη άνευ γλώσσας.

Ήδη από την αρχαιότητα, ο Πλάτων διατυπώνει στον *Σοφιστή* (263 E) τη θέση ότι «η γλώσσα αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση της σκέψης» – υπό την έννοια, όμως, ότι η γλώσσα είναι απαραίτητη για τη *διατύπωση* και την «εξατομίκευση των σκέψεων» (Μανωλάκη, 2015: 18). Παρομοίως, για τον Johann Gottfried Herder, η γλώσσα είναι το εργαλείο, το περιεχόμενο και η μορφή της ανθρώπινης σκέψης (Herder, 1984: 86), για τον Wilhelm von Humboldt, αποτελεί το όργανο που διαμορφώνει τη σκέψη (Κεντρωτής, στο Πλάτων, 2013: 90), ενώ, για τον Ferdinand de Saussure, δεν υπάρχουν προϋπάρχουσες ιδέες, τίποτα δεν είναι διακριτό πριν από την εμφάνιση της γλώσσας και, χωρίς τη γλώσσα, η σκέψη είναι ένα «ασαφές, αχαρτογράφητο νεφέλωμα» (de Saussure, 2011: 112). Η γλώσσα, συνεπώς, για τον Saussure, είναι απαραίτητη όχι μόνο για τη διάκριση των ιδεών, αλλά και για τη σύστασή τους (Samuel Weber, στο Daylight, 2014: 46), χωρίς, όμως, να αποκλείεται το ενδεχόμενο να υπάρχει σκέψη εκτός γλώσσας, η οποία είναι μεν γλωσσολογικά άμορφη, χωρίς, όμως, αυτό να συνεπάγεται απουσία νοητικού περιεχομένου (Λαγόπουλος, 2005: 130).

Μεταξύ των νεότερων, τέλος, μελετητών που θεωρούν τη γλώσσα προαπαιτούμενο για την εμφάνιση της ανθρώπινης σκέψης, αλλά και για την ανάπτυξη ανώτερων νοητικών λειτουργιών, συναντάμε τον José Luis Bermúdez, ο οποίος στο βιβλίο του με τίτλο *Thinking without Words* που κυκλοφόρησε το 2003 αναφέρει πως ο μόνος τρόπος, προκειμένου να αποδοθεί η δυνατότητα σκέψης σε άγλωσσα πλάσματα, είναι μέσω μιας αδρής αναλογίας με την απόδοση σκέψεων σε πλάσματα που χρησιμοποιούν γλώσσα (Bermúdez, 2003: vii), υποστηρίζοντας, παράλληλα, πως δεν υπάρχει κάποιο θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση του περιεχομένου και της φύσης της μη γλωσσικής σκέψης άγλωσσων πλασμάτων (ό.π.: vii), και πως η υπόθεση

περί γλώσσας της σκέψης περιορίζεται αισθητά, όταν περνά κανείς στο στάδιο της επιστημολογικής διάστασης της μη λεκτικής σκέψης (ό.π.: 20). Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Christofer Gauker, ο οποίος, αρνούμενος την ύπαρξη μιας καθολικής «γλώσσας της σκέψης» (Gauker, 2007: 125), υποστηρίζει ότι η γλώσσα είναι το μέσο της εννοιολογικής σκέψης, υπό την έννοια της διεργασίας της σκέψης που συνίσταται στη διαμόρφωση κρίσεων (ό.π.: 125).

Για όλους αυτούς, λοιπόν, και για πολύ περισσότερους, η γλώσσα αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση της σκέψης, ενώ η δυνατότητα μη γλωσσικής σκέψης τίθεται υπό αμφισβήτηση.

Στον αντίποδα των παραπάνω απαντώνται όσοι τάσσονται υπέρ της ύπαρξης μιας «γλώσσας της σκέψης». Η θεωρία περί «γλώσσας της σκέψης» (language of thought) –σε τεχνικούς όρους αναφέρεται, μάλιστα, συχνά ως «θεωρία της γλώσσας και της σκέψης που βασίζεται σε υπολογιστή» (computer-based theory of language and thought) (Alduais, 2015: 22)– ξεκίνησε από τον Jerry Fodor⁵², ο οποίος υποστήριξε ότι υπάρχει γλώσσα της σκέψης, έχει δική της σύνταξη, σημασιολογία και δομή (αλλά όχι και φωνολογία) και λαμβάνει χώρα σε έναν ιδιωτικό εσωτερικό κώδικα, ενώ διαθέτει την εκφραστική ισχύ κάθε κοινής γλώσσας που μπορεί να μάθει ένας σκεπτόμενος άνθρωπος (Fodor, 1975 & Egan, 2005: 1-3). Η σκέψη, επομένως, λαμβάνει χώρα σε ένα μέσο που μοιάζει με τη γλώσσα, το οποίο αποκαλείται «mentalese» (νοησιακή γλώσσα).

Σε αντίθεση με την υπόθεση των Sapir-Worf, βάσει της οποίας η σκέψη δεν είναι ανεξάρτητη από τη γλώσσα, η θεωρία περί γλώσσας της σκέψης διατείνεται ότι οι άνθρωποι σκέφτονται χωρίς λέξεις, μοιραζόμενοι όλοι τους ίδιους γλωσσικούς μηχανισμούς (Alduais, 2015: 22), καθώς η νοησιακή γλώσσα είναι «οι σκέψεις μας πριν γίνουν γλώσσα, και αυτό το υλικό είναι το ίδιο για τους ανθρώπους» (Boroditsky, ό.π.: 22).

⁵² Αναφερόμενος στον Fodor, ο Dan Dennett σημειώνει τα εξής: «Οι περισσότεροι φιλόσοφοι είναι σαν τα παλιά κρεβάτια: πηδάς πάνω τους και βυθίζεσαι σε επιφυλάξεις, αναθεωρήσεις, προσθήκες. Αλλά ο Fodor είναι σαν τραμπολίνο: πηδάς πάνω του κι αυτός επανέρχεται στην αρχική του θέση, παρουσιάζοντας ισχυρισμούς δύο φορές πιο αιχμηρούς και εξωφρενικούς. Εάν κάποια από εμάς μπορούν να δουν μακρύτερα, είναι επειδή αναπήδησαν πάνω στον Jerry» (Dan Dennett, στο Pinker, 2007: 91).

Τρανή απόδειξη περί του ότι μπορεί να υπάρξει σκέψη και απουσία γλώσσας αποτελούν τα ζώα, τα βρέφη και οι κωφοί (Semenenko, 2012: 135 επ., Carruthers, 2001: 65), με τα βρέφη να διαθέτουν πλούσια προ-γλωσσική νοητική ζωή, προ-γλωσσική σκέψη (Paul Bloom, στο Καρπούζος, 2010: 122 επ., 134), σκέψη, δηλαδή που, όμως, δεν τα βοηθά να τακτοποιήσουν τις σκέψεις τους, ενώ από το δεύτερο μέχρι το έβδομο έτος αναπτύσσουν «εγωκεντρικό λόγο», αδυνατώντας να διακρίνουν μεταξύ εξωτερικού και εσωτερικού λόγου, πράγμα το οποίο γίνεται μόλις μετά από τα επτά έτη (Vygotsky, ό.π.: 122 επ.). Ο ίδιος ο Lev Vygotsky, μάλιστα, παραδέχεται πως η σκέψη και ο λόγος έχουν διαφορετικές γενετικές ρίζες, ενώ στα ανθρωποειδή⁵³ απουσιάζει παντελώς η σχέση μεταξύ αυτών των δύο (Vygotsky, 1986: 79-80). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Vygotsky, διακρίνεται μία προγλωσσική φάση στην ανάπτυξη της σκέψης και μία προ-διανοητική φάση στην ανάπτυξη του λόγου (ό.π.: 80). Η λέξη στον εσωτερικό λόγο δε είναι πολύ κορεσμένη, καθώς το νόημα είναι πολύ συμπτυκνωμένο (ό.π.: 247).

Ο Thomas Sebeok, μάλιστα, υπερασπιζόμενος την ιδέα της προγλωσσικής σημειωτικής ικανότητας, υποστηρίζει ότι, στην πραγματικότητα, η γλώσσα είναι ένα δευτερογενές σύστημα μοντελοποίησης, το οποίο εξελίχθηκε ως προσαρμογή, ενώ το –τόσο από φυλογενετική όσο και από οντογενετική έννοια– πρωτογενές σύστημα μοντελοποίησης είναι η «μη λεκτική μοντελοποίηση» που χρησιμοποιούν τα ζώα και τα βρέφη⁵⁴, και όσα συστήματα αποκαλούνται «δευτερογενή», στην ουσία, είναι τριτογενή, περιέχοντας τόσο λεκτικά όσο και μη λεκτικά σύνολα σημείων (Semenenko, 2012: 135-136).

Η ικανότητα της σκέψης, λοιπόν, δεν συνδέεται με την κατοχή της γλώσσας (Bermudes, 2003: vii), και η σκέψη συνίσταται όχι σε λέξεις, αλλά σε νοητικές εικόνες⁵⁵ (Wittgenstein, στο Ahmed, 2011: 82, Carruthers, 2001: 31) που μοιάζουν με και αντιστοιχούν στις λέξεις της γλώσσας, ως προς τη σχέση τους με την

⁵³ «Κάποτε, ζώα που λίγο-πολύ μας έμοιαζαν, τα ανθρωποειδή, περπατούσαν στη Γη χωρίς γλώσσα. Τώρα έχουμε γλώσσα» (Searle, 2009: 177).

⁵⁴ Οι περισσότεροι γλωσσολόγοι αναφέρονται στα ζώα και στα μικρά παιδιά, για ευνόητους λόγους. Αποτελούν όντα που δεν έχουν εισέλθει στην κοινωνία, με την έννοια της εκμάθησης και της υποταγής σε συμβάσεις και κανόνες, και που ως εκ τούτου βρίσκονται πιο κοντά στην «αρχή».

⁵⁵ Όπως σημειώνει ο Jean-Paul Sartre, «το σχήμα της φράσης που έχει ο ποιητής συχνά κατ' αρχάς στο μυαλό του δεν ομοιάζει με αυτό που συνήθως αποκαλείται λεκτικό σχήμα, καθόσον τίποτα τέτοιο δεν πρυτανεύει στη δόμηση ενός νοήματος, αλλά μάλλον προσεγγίζει το δημιουργικό προσχέδιο με το οποίο ο Πικάσο προεικονίζει μέσα στον χώρο, προτού ακόμα αγγίξει το πινέλο του, αυτό που θα εξελιχθεί σε σαλτιμπάγκο ή αρλεκίνο» (Sartre, 2006: 27 επ.).

πραγματικότητα (Wittgenstein, στο Preston, 1997: 5 επ.), ή, τουλάχιστον, η σκέψη (συμπεριλαμβανομένης και της οπτικής σκέψης) συνίσταται σε εικόνα και λόγο (McNeill, στο Hübler, 2006: 50).

Οι κατήγοροι αυτής της θέσης διατείνονται ότι η προγλωσσική συνείδηση δεν διαθέτει εσωτερικές και ελέγξιμες δομές στις διεργασίες της σκέψης (Searle, 2009: 182), ή, μάλλον, ότι οι προγλωσσικές μορφές προθετικότητας έχουν δομή, αλλά όχι σαν και αυτή που παρέχει η σύνταξη της γλώσσας, και συνεπώς η αντίληψη διαμορφώνεται από τον φυσικό αντίκτυπο των αντικειμένων και από τη φυσιολογία του αντιληπτικού συστήματος (Searle, 2009: 182). Επιπλέον, η θεωρία περί νοησιακής γλώσσας κρίνεται ως ανυπόστατη, καθώς δεν υπάρχουν επαρκείς αποδείξεις με εμπειρικά δεδομένα που αποδεικνύουν την εκγυρότητα τέτοιου είδους ισχυρισμών (Wiley, στο Alduais, 2015: 23), και κάτι το αφηρημένο (η υπόθεση περί νοησιακής γλώσσας), που εισάγεται από κάτι το αφηρημένο (ο ανθρώπινος εγκέφαλος και η ανθρώπινη γλώσσα), θα παράγει κάτι το πολύ πιο αφηρημένο (ό.π.: 23).

5.1. Λόγος και γλώσσα ή το πριν και το μετά: αυθαιρεσία, σύμβαση και περιορισμός

Ο Ferdinand de Saussure διακρίνει μεταξύ *λόγου* [langue – υπό την έννοια του ενδιάθετου λόγου, που δεν θα πρέπει να συγχέεται με την ανθρώπινη γλώσσα (langage) (de Saussure, 2011: 9)] και *ομιλίας* [parole – υπό την έννοια της εκτελεστικής πλευράς, του εκφερόμενου λόγου (de Saussure, 2011: 13)]. Με τον όρο *langue* δηλώνεται «το αφηρημένο σύνολο κανόνων και συμβάσεων που αποτελούν τη βάση μιας δεδομένης γλώσσας», ενώ ο όρος *parole* «ορίζει τον συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο κάθε ομιλητής κάνει χρήση αυτού του συστήματος» (Martin, Ringham, 2000: 79). Ο Roland Barthes, μάλιστα, προτείνει να χρησιμοποιούνται αυτοί οι όροι –λόγος⁵⁶ και γλώσσα–, ακόμα και όταν πρόκειται για μη λεκτικά είδη επικοινωνίας (Barthes, 1986: 25).

Ο λόγος, συνεπώς, η διάνοια, ο διάλογος της ψυχής με τον εαυτό της απουσία φωνής, όπως χαρακτηρίζει ο Πλάτωνας τη σκέψη στον *Σοφιστή* (Πλάτων, 1990: 336), προηγείται της γλώσσας, του ρέματος που βγαίνει από την ψυχή και περνά από το στόμα, όπου και ενώνεται με τη φωνή (ό.π.: 336), και χρονικά, αλλά και εξελικτικά (Barthes, 1986: 16 & Husserl, στο Καρπούζος, 2010: 138), καθώς «η διάνοια ως σκέψη, ως εγκείμενος και ενδιάθετος λόγος» είναι αυτή που «κωδικοποιείται σε σημείο και μεταδίδεται στον άλλον και δια του άλλου» (ό.π.: 1).

*«What's in a name? that which we call a rose /
By any other name would smell as sweet;»*

Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 2.2.42-53

Η «κωδικοποίηση» αυτή, όμως, δεν είναι και τόσο «αθώα». Πολύ πριν από τη στοιχειοθέτηση του σωσσυριανού συμβατικού και αυθαίρετου⁵⁷ γλωσσικού σημείου

⁵⁶ Υπό αυτή την έννοια, η φράση του Barthes «δεν υπάρχει γλώσσα χωρίς λόγο και λόγος έξω από τη γλώσσα», με τα φαινόμενα του λόγου να προηγούνται αυτών της γλώσσας, αποκτά άλλη διάσταση (Barthes, 1986: 15 επ.).

⁵⁷ Σύμφωνα με τον Pierre Guiraud, «η αιτιολόγηση ελευθερώνει το σημείο από τη σύμβαση και, σε ακραίο όριο, σημεία καθαρής αναπαράστασης μπορούν να λειτουργήσουν έξω από κάθε προηγούμενη σύμβαση. Τέτοια είναι η περίπτωση των ποιητικών, ανοικτών συστημάτων, που δημιουργούν νέες σημασίες» (Guiraud, 2004: 31), και «όσο λιγότερο ισχυρή είναι η αιτιολόγηση, τόσο πιο δεσμευτική και περιοριστική πρέπει να είναι η σύμβαση και, σε ακραίο όριο, μπορεί μόνη

(de Saussure, 2011: 9 επ., 68, 113), ο Πλάτων στον *Κρατύλο* –«στην πρώτη φιλοσοφική απόπειρα στην ιστορία της δυτικής σκέψης να αντιμετωπισθεί φιλοσοφικά η προβληματική της γλώσσας», όπως σημειώνει ο Κεντρωτής στην εισαγωγή της μετάφρασής του (Κεντρωτής, στο Πλάτων, 2013: 49)– θεωρεί την ονοματοδοσία των πραγμάτων, παρόλο που υφίσταται φυσικός δεσμός ανάμεσα στο όνομα και στο πράγμα και παρόλο που αποτελεί έργο ανθρώπων σπουδαίων και διορατικών, εντελώς αυθαίρετη⁵⁸ πράξη (ό.π., 2013: 52), μία μίμηση της ουσίας του πράγματος που εκτελείται με γράμματα και συλλαβές (ό.π.: 41), η οποία, όπως κάθε μίμηση, υπολείπεται αναγκαστικώς του πρωτοτύπου (ό.π.: 44) και δεν αποτελεί ασφαλή βάση γνώσεως των όντων και της ουσίας (ό.π.: 45).

Υπέρ της άποψης ότι η σχέση μεταξύ σημείου και πράγματος είναι «θέσει» τάσσονται και ο Παρμενίδης, ο Εμπεδοκλής, ο Δημόκριτος και ο Αριστοτέλης (Καρπούζος, 2010: 1), και, μεταγενέστερα, ο Whitman, ο οποίος θεωρεί ότι το γεγονός ότι ο άνθρωπος χρησιμοποιεί το φωνητικό σύστημα ως όργανο του λόγου είναι εντελώς συμπτωματικό⁵⁹ και ότι θα μπορούσαν αντ' αυτού να έχουν επιλεγεί οι χειρονομίες και οπτικά έναντι ακουστικών συμβόλων (Whitman, στο Saussure 2011: 10), καθώς επίσης και ο John Locke (Schalkwyk, 2005: 99 & Καρπούζος, 2010: 2), ο οποίος επισημαίνει ότι, αν ο δεσμός αυτός δεν ήταν συμβατικός και αυθαίρετος, θα υπήρχε μόνο μία γλώσσα, κοινή για όλους τους ανθρώπους (Καρπούζος, 2010: 2). Με φροϋδικούς όρους, λοιπόν, στη γλώσσα μας το οικείο είναι ταυτοχρόνως ανοίκειο (Schalkwyk, 2005: 111). Γιατί, άλλωστε, να σημειώνει ο Theodor Adorno ότι οι μόνες αληθινές σκέψεις είναι εκείνες που δεν συλλαμβάνουν το ίδιο τους το νόημα (Steiner, 2004: 396), αν από τη στιγμή που ξεκινά η επί-σκεψη των ιδεών δεν ξεκινά και η *μετάφρασή* τους;

«But don't you see that the whole trouble lies here? In words, words».

της να εξασφαλίσει τη λειτουργία του σημείου, στο οποίο δεν υπάρχει πια καμιά αισθητή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Το σημείο λέγεται, τότε, ανατιολόγητο και αυθαίρετο» (ό.π.: 31).

⁵⁸ «Η αυθαιρετότητα αποτελεί ένα στοιχείο της επιβολής τάξης, που εκτελεί ο άνθρωπος... και δεν θα ήταν δυνατή χωρίς τη γλώσσα» (Lewin, στο Σετάτος, 1998: 12).

⁵⁹ Αν και ο Saussure σημειώνει ότι η επιλογή αυτή λίγο-πολύ επιβάλλεται από τη φύση (de Saussure, 2011: 10). Η γλώσσα δημιουργήθηκε από ανάγκη και οι πρώτες λέξεις σε όλους τους λαούς, που δεν γνωρίζονταν ούτε συναντιόνταν μεταξύ τους, ήταν οι χρηστικές λέξεις.

Luigi Pirandello, *Six Characters In Search of an Author*

«Όλα αυτά που φύλαγε με απερίγραπτη ευλάβεια μέσα στην ψυχή του ήταν και αυτά που εντελώς ανεξήγητα πρόδιδε, όταν τα κατέθετε στην τάξη ὅ,τι είχε τη μεγαλύτερη ζωντάνια, μαραινόταν μέσα από τα λόγια του ὅ,τι τον συγκινούσε περισσότερο, με το που το άρθρωνε, γινόταν ψυχρό. Η συνειδητοποίηση αυτή της ανεπάρκειας τού προκαλούσε τόση αγωνία, ώστε κατέληξε να του γίνει ἑξή, κομμάτι του εαυτού του, ὅπως το κύρτωμα των ὤμων του».

John Williams, *Stoner*⁶⁰

«ὀμίλιας κάτοπτρον, εἶδωλον σκιᾶς»

Αισχύλος, *Αγαμέμνων*

Αν και οι θεωρίες περί του ότι η γλώσσα περιορίζει και αποκρύπτει το νόημα ταυτίζονται ορισμένες φορές με τον μυστικισμό και συσχετίζονται με ιδεολογίες της Ανατολής⁶¹ (βλ. Møllgard, 2007: 75, 78, 80 & Slavkovský, Kutáš, 2013: 19) ή θεωρούνται περισσότερο «ποιητικές»⁶² [βλ. το ποίημα *Eleusis* που έγραψε ο Hegel το 1796 και το αφιέρωσε στον Hölderlin, στο οποίο υπονοείται ότι η γλώσσα φρουρεί το ανείπωτο εκφέροντάς το και ότι η ανθρώπινη γλώσσα είναι ο τάφος της φωνής του ζώου που τη φυλάσσει και που αποκαλύπτεται κατά τον θάνατό του – η αρχική γλώσσα είναι η φωνή και η ανάμνηση του θανάτου (Agamben, 2006: 9, 13, 45, 46, 48), «λογοτεχνικές»⁶³ [βλ. καταχώριση στο ημερολόγιο του Ionesco, όπου αναφέρει ότι «οι λέξεις έχουν σκοτώσει τις εικόνες ή τις αποκρύπτουν», «γεννούν σύγχυση», «δεν είναι λόγος», «δεν λένε τίποτα», «δεν υπάρχουν λέξεις για τη βαθύτατη εμπειρία»⁶⁴ και ότι «δεν είναι όλα αδύνατον να ειπωθούν με λέξεις, μονάχα η ζωντανή αλήθεια (Ionesco, στο Steiner, 2004: 330) και παρομοίωση του κακοποιημένου, ισοπεδωμένου και κατεστραμμένου από τη γλώσσα νοήματος με ένα ζωντανό πλάσμα των βυθών που καταστρέφεται, όταν ανασύρεται στο φως και στις ελαφρές ατμοσφαιρικές πιέσεις της

⁶⁰ Williams, John (2017). *Ο Στόουνερ (μετάφραση: Αθηνά Δημητριάδου)*. Αθήνα: Gutenberg, σελ. 172.

⁶¹ «Η γραφή δεν μπορεί να εκφράσει όλες τις λέξεις, οι λέξεις δεν μπορούν να περικλείσουν όλες τις ιδέες» (κινεζική παροιμία που αποδίδεται στον Κομφούκιο).

⁶² Και άρα δεν λαμβάνονται τόσο σοβαρά υπόψη...

⁶³ Βλ. Υποσημείωση 11.

⁶⁴ «Η δημιουργία έχει μέσα της κάτι το 'ασυνείδητο'. Ένα τραγούδι δεν γράφεται 'εκ προμελέτης', γιατί αλλιώς ο Πόε δεν θα έλεγε: 'Θα έδινα τη ζωή μου για να μπορούσα να εκφράσω τα μισά απ' όσα νιώθω στην ψυχή μου'» (Σημηριώτης, στο: Μπωντλαίρ, 1991: 281).

θαλάσσιας επιφάνειας (Mallarmé, στο Steiner, 2004: 327)] και «φιλοσοφικές»⁶⁵ [βλ. το ορισμό που δίνει ο Βολταίρος για τη γλώσσα στο *Φιλοσοφικό Λεξικό* του, όπου αναφέρεται ότι δεν υπάρχει μία πλήρης γλώσσα που να μπορεί να εκφράζει όλες τις ιδέες και τις αισθήσεις μας και ότι η ομορφότερη γλώσσα θα ήταν αυτή που με την προσωδία της εκφράζει καλύτερα τις αργές ή γρήγορες κινήσεις της ψυχής και που μοιάζει περισσότερο με τη μουσική (Voltaire, 2006: 178 επ.), τον χαρακτηρισμό της γλώσσας ως φασιστικής από τον Barthes, υπό την έννοια ότι υποχρεώνει τον άνθρωπο να πει κάτι –χωρίς να διευκρινίζεται, βέβαια, αν αναφέρεται στη γαλλική γλώσσα, στη γλώσσα εν γένει ως όργανο καταπίεσης ή στη γλώσσα της μεγαλοαστικής τάξης (Barthes, στο Sériot, 2016: 410)– και τη σημείωση του Steiner ότι η πράξη της αναζήτησης μιας λέξης υποδηλώνει κλειστό κύκλωμα (Steiner, 2004: 484)⁶⁶], ανάλογες παραδοχές γίνονται και από την πλευρά της Γλωσσολογίας.

Η γλώσσα αποτελεί πρωτεύον σημειωτικό σύστημα (de Saussure, 2011: 16) και είναι η μόνη που «μπορεί να καταπολεμήσει την ασάφεια της οπτικής κουλτούρας» (Kourdis, 2018: 322) – και η αξία της δεν υποβαθμίζεται ούτε τίθεται υπό αμφισβήτηση σε καμία σελίδα της παρούσας εργασίας. Ο αρθρωμένος λόγος, όμως, όπως δηλώνει και η ρίζα του στα Λατινικά (<articulus), σημαίνει μέλος, τμήμα, υποδιαίρεση μιας διαδοχής (de Saussure, 2011: 10) και, σκεπτόμενος σε μία γλώσσα, ο άνθρωπος σπάει τη σκέψη του σε τμήματα, σε αντίθεση με τη μη γλωσσική σκέψη, η οποία χαρακτηρίζεται από αέναη ροή που διακόπτεται μόνο από τον ύπνο ή άλλες μορφές απουσίας συνειδήσεως (Searle, 2009: 183). Η «τμηματοποίηση», όμως, ο «τεμαχισμός», συνήθως συνεπάγεται απώλεια ή «συμπύκνωση»⁶⁷. Βάσει αυτού, η γλώσσα μας θα μπορούσε να θεωρηθεί και «ποίηση»/«Ποίηση», αλλά υπό την έννοια του γερμανικού όρου *Dichtung* (= πύκνωση, συμπύκνωση).

⁶⁵ Βλ. Υποσημείωση 11.

⁶⁶ Και ακόμα περισσότερο: για τον Ταλεϋράνδο, η ομιλία δόθηκε στον άνθρωπο, για να αποκρύπτει τη σκέψη του (Steiner, 2004: 390), ενώ ο Ortega y Gasset υποστηρίζει ότι υπάρχει κάποιο θεμελιώδες χάσμα ή ολίσθηση ανάμεσα στη σκέψη και στις λέξεις (ό.π.: 390). Στο ίδιο πλαίσιο, ο Wittgenstein –για τον οποίον ο λόγος είναι μόνο ιδιωτικός και, όταν βγαίνει έξω, είναι καρικατούρα λόγου (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων)– παρουσιάζει τη γλώσσα στο *Tractatus Logico-Philosophicus* ως ένδυμα της σκέψης που τη μεταμφιέζει παρεμποδίζοντας την αναγνώριση της μορφής της (Steiner, 2004: 391), και ο ίδιος ο George Steiner γράφει στο μνημειώδες έργο του *Μετά τη Βαβέλ* ότι «η ανθρώπινη ομιλία μάλλον αποκρύπτει παρά αποκαλύπτει· δημιουργεί περισσότερη ασάφεια παρά σαφήνεια· και μάλλον απομακρύνει παρά συνδέει» (ό.π.: 396).

⁶⁷ Οι λέξεις, μάλιστα, διαθέτουν ευρύτερο περιεχόμενο για τα παιδιά πολύ μικρής ηλικίας απ' ό,τι για τους ενήλικες (Mandler, 2004: 512 & Stern, στο Vygotsky, 1986: 65).

«Όσο αναπτύσσεται ο άνθρωπος» γράφει ο Brier, «η ψυχή διαπερνάται από σημεία, ο νους μας μολύνεται με γλώσσα και γινόμαστε σημειωτικοί κυβερνοοργανισμοί, δηλαδή άνθρωποι» (Brier, 2005: 21), ενώ, για τη Susan Petrilli, οι λέξεις «περιορίζουν και παραλύουν τη σκέψη» (Petrilli, 2015b: 112 επ.). Η γλώσσα, λοιπόν, είναι μια ισχυή σκιά της γλώσσας της σκέψης (Alduais, 2015: 23), σαν τις σκιές της πλατωνικής Πολιτείας (Πλάτων, 1912: Βιβλίο Ζ), και, όπως γράφει ο Lev Vygotsky, η συνείδηση αντανακλάται στις λέξεις όπως ο ήλιος σε μια σταγόνα νερού, η σχέση μεταξύ λέξης και συνείδησης είναι παρόμοια με αυτή μεταξύ κυττάρου και οργανισμού και μεταξύ ατόμου και σύμπαντος, και η λέξη είναι ο μικρόκοσμος της ανθρώπινης συνείδησης (Vygotsky, 1986: 256). «Στο μυαλό του ομιλητή, ολόκληρη η σκέψη είναι μεμιάς παρούσα, αλλά στον λόγο πρέπει να αναπτυχθεί διαδοχικά. Μια σκέψη μπορεί να συγκριθεί με ένα σύννεφο που ρίχνει μια βροχή με λέξεις» (Vygotsky, στο Semenenko, 2012: 134).

6. Η *mentalese* του Steven Pinker

«Denn in den Namen, scheint es, liegt die Sage verborgen, die durch das Erzählen herauskommt. Es paßt dazu die Tatsache, daß der Name jeweils gleichsam der Nullpunkt der Übersetzbarkeit ist, d.h. der Ablösbarkeit des Sagens von dem Gesagten. Aber was ist der Name anders als die letzte Verdichtung, in der Dasein auf sich hört».

Hans-Georg Gadamer (Gadamer, 1993a: 55)

Στο *Γλωσσικό Ένστικτο*⁶⁸ (Pinker, 2000) ο γνωστικός⁶⁹ επιστήμονας, ψυχολόγος και γλωσσολόγος Steven Pinker, βασιζόμενος στις θεωρίες του Δαρβίνου και του Noam Chomsky, διατυπώνει τη θέση ότι η γλωσσική ικανότητα αναπτύσσεται στο άτομο ενστικτωδώς, ότι «οι λέξεις και οι σκέψεις δεν είναι το ίδιο πράγμα» (ό.π.: 11) και ότι «η σκέψη δεν εξαρτάται από τη γλώσσα»⁷⁰ (ό.π.: 11, Κεφάλαιο 3). Ως παραδείγματα σκέψης χωρίς γλώσσα, προκειμένου να ενισχύσει τη θέση του, φέρνει έναν αφασικό άντρα, κωφά παιδιά, κωφούς ενήλικες που στερούνται κάθε μορφής γλώσσας, βρέφη, πιθήκους και ανθρώπους που «άσχετα με το αν σκέφτονται ή όχι με λέξεις, υποστηρίζουν ότι οι καλύτερες σκέψεις τους γίνονται χωρίς αυτές»⁷¹ (ό.π.: 77-78).

Οι ανθρώπινες γλώσσες, λοιπόν, πέραν του ότι δεν δύνανται να αποδώσουν πλήρως τη σκέψη, καθώς παρουσιάζουν, μεταξύ άλλων, αμφισημία (ό.π.: 89), έλλειψη

⁶⁸ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Pinker, «ο Δαρβίνος συμπεράνε ότι η γλωσσική ικανότητα είναι 'η ενστικτώδης τάση για την απόκτηση μιας τέχνης'» (Pinker, 2000: 23), φράση από την οποία εμπνεύστηκε τον τίτλο του βιβλίου (Pinker, 1998: 184).

⁶⁹ Έναντι του ευρέως διαδεδομένου «γνωσιακός».

⁷⁰ «Και αν οι σκέψεις εξαρτώνταν από τις λέξεις, πώς θα μπορούσε ποτέ να πλαστεί μια νέα λέξη; Πώς θα πρωτομάθαινε ένα παιδί μια λέξη; Πώς θα ήταν δυνατή η μετάφραση από μια γλώσσα σε μια άλλη;» (Pinker, 2000:66).

⁷¹ «Πολλοί δημιουργικοί άνθρωποι επιμένουν ότι στις πιο εμπνευσμένες στιγμές τους σκέφτονται όχι με λέξεις αλλά με νοητικές εικόνες. Ο Σάμουελ Τάινλορ Κόλριτζ έγραψε ότι κάποτε, ενώ βρισκόταν σε ονειρώδη κατάσταση (που προκλήθηκε πιθανόν από όπιο), εμφανίστηκαν μπροστά του, χωρίς να το επιδιώξει, οπτικές εικόνες σκηνών και λέξεων. [...] Πολλοί σύγχρονοι μυθιστοριογράφοι, όπως η Joan Didion, αναφέρουν ότι οι πράξεις δημιουργίας τους δε αρχίζουν με μια ιδέα για κάποιον χαρακτήρα ή μια πλοκή, αλλά με ζωηρές νοητικές εικόνες που υπαγορεύουν την επιλογή των λέξεων. Ο σύγχρονος γλύπτης James Surls [...] τροποποιεί τα γλυπτά με το μάτι της νόησής του [...]. [...] Οι φυσικοί επιστήμονες ισχυρίζονται με ακόμη πιο απόλυτο τρόπο ότι ο τρόπος σκέψης τους είναι γεωμετρικός και όχι λεκτικός» (Pinker, 2000: 80 επ.). Στους Μάικλ Φαρανταίν, Τζαίμς Κλερκ Μάξγουελ, Nikola Tesla, Friedrich Kekulé, Ernest Lawence, James Watson, Francis Crick και Αλμπερτ Αϊνστάιν «όλα τούς παρουσιάστηκαν σε εικόνες», και οι λέξεις ήρθαν μετά (ό.π.: 80 επ.).

σαφήνειας (ό.π.: 90) και συνωνυμία⁷² (ό.π.: 92), συνοδευόμενες, μάλιστα, και από φαινόμενα δείξεως (ό.π.: 91), επιπλέον περιορίζουν και «φιλτράρουν» τη σκέψη. Αυτό παρατηρείται κάθε φορά που σταματούμε κατά την εκφορά ή τη συγγραφή μιας πρότασης «*συνειδητοποιώντας ότι δεν ήταν ακριβώς αυτό που θέλαμε να πούμε*» (ό.π.: 66) και όποτε «*δεν είναι εύκολο να βρούμε καν λέξεις που θα απέδιδαν κατάλληλα μια σκέψη*» (ό.π.: 66). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Pinker, «*κάθε συγκεκριμένη σκέψη μέσα στο κεφάλι μας εγκολπώνεται μια μεγάλη ποσότητα πληροφοριών. Όταν, όμως, έρχεται η στιγμή να μεταδώσουμε μια σκέψη σε κάποιον άλλον, το εύρος της προσοχής είναι μικρό και το στόμα αργό. [...] μόνο ένα κλάσμα του μηνύματος μπορεί να κωδικοποιηθεί σε λέξεις [...]*» (ό.π.: 92). Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα «φιλτραρίσματος» και περιορισμού της σκέψης, ο Pinker αναφέρει την περίπτωση ενός άντρα, αναφερόμενος στον οποίον κάποιος την πρώτη φορά τον αποκαλεί «ψηλό, ξανθό άντρα με ένα μαύρο παπούτσι», τη δεύτερη φορά «άντρα» και την τρίτη φορά απλώς «αυτόν» (φαινόμενο της συναναφοράς) (ό.π.: 91). Ειδικά, μάλιστα, «*στον νου των παιδιών*⁷³ *συμβαίνουν περισσότερα απ' όσα βγαίνουν από το στόμα τους*» (ό.π.: 302).

«Όταν ακούμε ή διαβάζουμε κάτι, συνήθως θυμόμαστε την ουσία του, όχι τις ακριβείς λέξεις· πρέπει, λοιπόν, να υπάρχει κάτι σαν 'ουσία', που δεν είναι το ίδιο με τον *ορμαθό των λέξεων*» συνεχίζει (ό.π.: 66). Και αυτό το «κάτι» δεν είναι παρά η «νοησιακή γλώσσα», αυτό που ο Pinker αποκαλεί *mentalese*.

Ως «νοησιακή γλώσσα» (*mentalese*⁷⁴) ορίζει το μέσο στο οποίο συλλαμβάνεται το περιεχόμενο ή το νόημα, και αποτελεί τη «*lingua franca*» του νου (Pinker, 1998: 90). Σε αυτή τη γλώσσα της σκέψης, σε αυτό το «*βουβό μέσο*» –το οποίο ο Pinker αποκαλεί και «*κώδικα*» (Pinker, 2000: 89)–, και όχι σε κάποια επιμέρους γλώσσα-«προσαρμογή» (ό.π.: 92), είναι διατυπωμένες οι σκέψεις, οι οποίες «*ντύνονται με λέξεις κάθε φορά που χρειάζεται να τις μεταδώσουμε σ' έναν ακροατή*» (ό.π.: 64). Η γλώσσα αυτή διαθέτει σύμβολα και, σε σχέση με τις κοινές γλώσσες, είναι απλούστερη (απουσιάζουν, συνήθως, τα άρθρα, και κάθε πληροφορία αναφορικά με την προφορά κρίνεται

⁷² «*And if there can be two thoughts corresponding to one word, thoughts can't be words*» (Pinker, 2015: 77).

⁷³ «*Οι συνδυασμοί δύο λέξεων που σχηματίζουν τα παιδιά είναι τόσο όμοιοι ως προς το νόημα σε όλον τον κόσμο, που φαίνονται σαν μεταφράσεις οι μεν των δε*» (Pinker, 2000: 301 επ.).

⁷⁴ Μετά την ολοκλήρωση της εργασίας υπέπεσε στην αντίληψη της γράφουσας πως για τη «*mentalese*» είχε γράψει και ο Umberto Eco, συνεπώς η μη αναφορά (και) σε αυτόν στο παρόν κεφάλαιο ίσως συνιστά παράλειψη.

περιττή), πλουσιότερη (στα Αγγλικά, για παράδειγμα, μία ιδέα αντιστοιχεί αναγκαστικά σε μία λέξη, και για την επίτευξη μεγαλύτερης σαφήνειας και ακρίβειας καθίσταται απολύτως αναγκαία η χρήση περισσότερων λέξεων) και καθολική (ό.π.: 93 & Pinker, 2015: 79 επ.).

Γνωρίζω μία γλώσσα, για τον Pinker, σημαίνει *μεταφράζω*⁷⁵ από τη νοησιακή γλώσσα –που προϋπάρχει της ίδιας της γλώσσας και είναι καθολική, ενδιάθετη και κοινή σε όλους, ακόμα και σε άτομα χωρίς γλωσσική ικανότητα, καθώς και στα μωρά, τα οποία μαθαίνουν τη μητρική τους γλώσσα μέσω αλληπάλληλων μεταφραστικών διαδικασιών– σε λέξεις (Pinker, 2000: 93).

Η ενδιάθετη αυτή γλώσσα ομοιάζει, τέλος, τινί τρόπο, με τη μύχια δομή⁷⁶ του Chomsky –και άρα υπακούει σε κανόνες γενετικού τύπου και διαρθρώνεται σε πολλά επίπεδα (βλ. φωνολογία, μορφολογία, σύνταξη)– ή, ακόμα, και με την *καθαρή γλώσσα* (reine Sprache) του Walter Benjamin, στην οποία ανάγονται⁷⁷ όλες οι επιμέρους γλώσσες.

Όσον αφορά τις προβλέψεις του για το έτος 2050, αναφέρει ότι στην εποχή της «Νέας Ομιλίας» θα μπορούμε ακόμη και να σκεφτόμαστε τις έννοιες της ελευθερίας και της ισότητας, έστω και αν δεν έχουν όνομα, και ότι οι υπάρχουσες λέξεις γρήγορα θα αποκτήσουν νέες σημασίες, και ίσως, μάλιστα, να ξανααποκτήσουν τις αρχικές τους σημασίες (ό.π.: 93). Παρ' όλα αυτά, «μια γλώσσα, όπως ένα είδος, όταν έχει εξαφανιστεί, δεν εμφανίζεται ποτέ ξανά» (Δαρβίνος, ό.π.: 272).

⁷⁵ «Δηλαδή, χρησιμοποιούμε έναν κώδικα, για να μεταφράζουμε συνδυασμούς σκέψεων σε σειρές λέξεων και αντίστροφα. Αυτός ο κώδικας, ή σύνολο κανόνων, ονομάζεται *γενετική γραμματική*» (Pinker, 2000: 96). Κάτι αντίστοιχο εννοούσε και ο Yuri Lotman, όταν διατύπωνε πως σκεφτόμαστε στη σημειοσφαίρα, αλλά πρέπει να εκφράζουμε τις σκέψεις μας σε απτές γλώσσες (Semenenko, 2012: 134 επ.).

⁷⁶ «Deep structure came to refer to everything that was hidden, profound, universal, or meaningful, and before long there was talk of the deep structure of visual perception, stories, myths, poems, paintings, musical compositions, and so on» (Pinker, 2015: 118). Η βαθεία δομή, φυσικά, δεν είναι σε λέξεις.

⁷⁷ «Βρίσκουμε σε ξεχωριστές γλώσσες εντυπωσιακές ομοιότητες που οφείλονται στην κοινή καταγωγή, και αναλογίες που οφείλονται σε μια όμοια διαδικασία σχηματισμού» (Pinker, 2000: 272).

7. Γλώσσα «καθαρή», αδαμιαία⁷⁸...: Walter Benjamin και Günter Eich

«καὶ γνώσεσθε τὴν ἀλήθειαν, καὶ ἡ ἀλήθεια ἐλευθερώσει ὑμᾶς»

(Ιω. 8,32)

«We began before words, and we will end beyond them».

Ben Okri

«Αν έπρεπε να δίνουμε όνομα στα πράγματα μόνο μια φορά, αν αρκούσε μια λέξη για να διευκρινιστούν όλα, η ζωή σ' ετούτο το χωριό θα ήταν φρικαλέα. Όλοι βουβοί, μέσα στο μπαρ και στο κομμωτήριο. Εδώ κανένας δεν μιλάει δίχως περιστροφές, ούτε περπατάει σε ευθεία γραμμή. Ξέρετε ποια είναι η τέλεια γλώσσα; Αυτή που σε βοηθάει να σκοτώνεις το χρόνο».

Pablo de Santis, *Η Μετάφραση*⁷⁹

Όπως αναφέρουν οι Eco και Nergaard, το ενδιαφέρον για την ανακάλυψη, τη διατύπωση ή την εφεύρεση μιας⁸⁰ «τέλειας γλώσσας» αναπτύχθηκε από τον 7^ο αιώνα και μετά (Eco, Nergaard, 2001: 220). Στη *Νέα Επιστημονική Γνώση*, ο Giambattista Vico αναφέρει ότι το πρώτο είδος γλώσσας που υπήρξε ποτέ –τότε που ο «εθνικός άνθρωπος δεν ήταν ακόμη σε θέση να αρθρώσει λόγο»– ήταν η «θεία και νοητική γλώσσα», η οποία «συνίστατο σε βουβές θρησκευτικές πράξεις, παναπεί σε θείες ιεροπραξίες» (Vico, 2015: 796).

Με βάση την καβαλιστική θεωρία, και σε άμεση σχέση με τα παραπάνω, η γλώσσα στην Εδέμ αναπαριστούσε την πραγματικότητα, η οποία δεν προϋπήρχε, αλλά πλαθόταν ακριβώς τη στιγμή της «άρθρωσης» (Eco, 1995: 31 & Steiner, 2004: 142). Αυτή την «πρωτο-γλώσσα» (Eco, 1995: 33), όμως, ο Eco δεν τη θεωρεί πραγματική, αλλά μια γλώσσα που μοιάζει περισσότερο με την πεντηκοστιανή γλώσσα ή με τη γλώσσα των πουλιών, παρά με το ιδανικό των a priori γλωσσών (ό.π.: 345), γι' αυτό και κάθε απόπειρα αναβίωσής της είναι καταδικασμένη σε αποτυχία (ό.π.: 292), καθώς,

⁷⁸ Οι γλώσσες αυτές διαφέρουν από την «characteristica universalis», δηλαδή «την ιδεατή, καθολική και αυστηρά διατυπωμένη γλώσσα που φαντάστηκε ο μεγάλος Γερμανός φιλόσοφος Γκότφριντ Λάιμπνιτς, μια γλώσσα η οποία θα είχε τη δυνατότητα να εκφράσει με τέλειο τρόπο όλες τις έννοιες που μπορεί να συλλάβει η ανθρώπινη διάνοια» (Γιώργος Αυγούστης, στο: Ricœur, 2010: 49).

⁷⁹ De Santis, Pablo (2017). *Η Μετάφραση (μετάφραση: Κρίτων Ηλιόπουλος)*. Αθήνα: Angelus Novus, σελ. 137.

⁸⁰ Στα αρχικά στάδια της αναζήτησης, επρόκειτο για μια μονογενετική υπόθεση, βάσει της οποίας όλες οι γλώσσες προήλθαν από μία και μοναδική μητρική γλώσσα (Eco, 1995: 73).

όπως σημειώνει και ο Ricœur, το χάσμα μεταξύ καθολικής γλώσσας και εμπειρικών γλωσσών είναι αγεφύρωτο (Ricœur, 2006: 17). Η πολυγλωσσία της μεταβαβελικής εποχής, απόρροια του *confusio linguarum*⁸¹ που ακολούθησε, αν και, για πολλούς, θεωρείται «κατάρρα», έδωσε το έναυσμα για την έναρξη μιας διαδικασίας παγκόσμιας μετάφρασης (ό.π.: χν). Για την ακρίβεια, όμως, η Βαβέλ σηματοδοτεί το πέρασμα από τη σιωπή, τη *lingua adamica*, στην ομιλία και *επιβεβαιώνει* το έργο του μεταφραστή, δεν προκαλεί την εκκίνησή του, καθιστώντας τη μετάφραση αρχετυπικό τύπο επικοινωνίας.

Στα δοκίμια που έγραψε ο Walter Benjamin συγκαταλέγονται δύο πολύ ενδιαφέροντα για τη γλώσσα και τη μετάφραση. Πρόκειται για τα δοκίμια *Για τη γλώσσα εν γένει και για τη γλώσσα του ανθρώπου* (Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen) και *Το έργο του μεταφραστή* (Die Aufgabe⁸² des Übersetzers). Μέσα από μία γλωσσοθεολογική και ιστορικοφιλοσοφική προσέγγιση, η οποία ρέπει προς τον μεσσιανισμό, ο Benjamin κάνει λόγο για την «καθαρή» γλώσσα (*reine Sprache*) (Benjamin, 1999β: 66), την οποία κατείχε ο άνθρωπος όσο βρισκόταν στην Εδέμ. Στη γλώσσα αυτή, στην οποία ανάγονται όλες οι μετέπειτα επινοηθείσες γλώσσες, που, μόνο λειτουργώντας ως μωσαϊκό –και με τη βοήθεια της μετάφρασης–, δύνανται να την αποδώσουν ξανά, το σημαίνον και το σημαινόμενο ταυτίζονται, καθώς, όπως σημειώνει ο Hamann, «όλα όσα άκουε στην αρχή ο άνθρωπος και έβλεπε με τα μάτια του... και άγγιζε με τα χέρια του... ήταν ζωντανός Λόγος: διότι ο Θεός ήταν ο Λόγος» (Hamann, στο Benjamin, 1999α: 51).

Με το προπατορικό αμάρτημα –το σημείο γέννησης του ανθρώπινο λόγου, κατ' ουσίαν (Benjamin, 1991b: 153)–, όμως, η παραδείσια γλώσσα του ανθρώπου, «η γλώσσα της τέλειαις γνώσης» (Benjamin, 1999α: 52), κατέστη έμμεση και υπόδουλη της φλυαρίας⁸³ (Benjamin, 1999α: 54 επ.). Το όνομα, η λέξη, της οποίας η γέννηση σηματοδοτείται από το γεγονός της έκπτωσης, πλέον δεν κοινοποιεί τίποτα (Benjamin, 1999α: 41), ακριβώς επειδή πρέπει να κοινοποιήσει κάτι (Benjamin, 1999α: 52). Ο

⁸¹ Ο Γιώργος Κεντρωτής μιλά, ωστόσο για «*confusio mentium*», για σύγχυση νοών, όχι γλωσσών (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

⁸² Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η γερμανική λέξη «*Aufgabe*», εκτός από το *έργο*, το, *καθήκον*, σημαίνει και την *παραίτηση*.

⁸³ Παρ' όλα αυτά, σε άλλο σημείο αναφέρει: «*Η μετάφραση της γλώσσας των πραγμάτων σ' εκείνη του ανθρώπου δεν είναι μόνο η μετάφραση του άφωνου σε φωνητικό, είναι επίσης μετάφραση του ανωνύμου σε όνομα. Είναι, λοιπόν, η μετάφραση μιας ατελούς γλώσσας σε μια περισσότερο τέλεια, και δεν μπορεί παρά να προσθέτει κάτι σε αυτήν, δηλαδή γνώση*» (Benjamin, 1999α: 50).

καρπός της γνώσης, συνεπώς, ίσως ήταν ο καρπός της άγνοιας, του άμεσου αποτόκου της πολλαπλότητας των γλωσσών που ακολούθησε κατά τη μεταβαβελική εποχή, κατά τη μεταφραστική εποχή, η οποία (η πολλαπλότητα των γλωσσών) ήταν και αυτή που αποτέλεσε το βασικότερο «πρόβλημα» κατά την Έξοδο.

Για τον Benjamin, λοιπόν, «η γλώσσα των πραγμάτων μπορεί να εισέλθει στη γλώσσα της γνώσης και του Ονόματος μόνο μέσω της μετάφρασης» (Benjamin, 1999α: 52), και αυτό είναι το καθήκον του μεταφραστή: να αναζητά το «ξένο» της ξένης γλώσσας ως μέσο και ως ενδιάμεσο, για να «ελευθερώσει μέσα στη δική του γλώσσα εκείνη την καθαρή γλώσσα που βρίσκεται κάτω από το ρήμα της άλλης, να ελευθερώσει τη γλώσσα που είναι φυλακισμένη μέσα στο έργο αναδημιουργώντας εξ αρχής αυτό το έργο» (Benjamin, 1999β: 75) – με άλλα λόγια: να προσπαθήσει να επιστρέψει τον άνθρωπο στον Παράδεισο και στην παραδείσια γλώσσα, και να μην καταστεί αυτή μια ανάμνηση.

Για μία «αδαμιαία» γλώσσα κάνει λόγο και ο Günter Eich. Σε αυτή την παραδείσια γλώσσα, η λέξη και το πράγμα ταυτίζονταν (Eich, 1991: 613). Ωστόσο, το «αρχικό κείμενο» έχει πλέον χαθεί⁸⁴, και κάθε προσπάθεια απόδοσης του κόσμου που περιβάλλει τον άνθρωπο μέσω της γλώσσας του αποτελεί μία ατελή «μετάφραση» (ό.π.: 613 & Krüger, 2014). Για τον Eich, η αδαμιαία γλώσσα, το θεϊκό στοιχείο στη γλώσσα του ανθρώπου, αποτελεί μια ανάμνηση που ανακαλείται με νοσταλγία (Schulte) και δύναται να προσεγγιστεί μέσω της λήθης (Krüger, 2014: 3).

Η αδαμιαία γλώσσα του Eich φαίνεται, λοιπόν, πως δεν διαφέρει πολύ από τη *reine Sprache* του Walter Benjamin, τη μεσσιανική γλώσσα, η οποία είναι κοινή για όλους και στην οποία το σημαίνον και το σημαινόμενο ταυτίζονται. Παρ' όλα αυτά, εκ πρώτης όψεως, τουλάχιστον, η πορεία που ακολουθεί ο ποιητής –γιατί και οι δύο αναφέρονται στο έργο των ποιητών– είναι αντίθετη στις δύο περιπτώσεις: για τον Eich, ο ποιητής μεταφράζει από το αρχικό κείμενο, από την αρχική γλώσσα, η ανάμνηση της οποίας –αν και ιερογλυφική, όπως συμβαίνει και με τα όνειρα– υπάρχει μέσα στην ψυχή του, ενώ, για τον Benjamin, η μετάφραση αποτελεί το μέσο και το ενδιάμεσο για την επιστροφή σε αυτή, καθώς τις, αν και διαφορετικές μεταξύ τους, γλώσσες συνδέει μια υπερϊστορική συγγένεια, εφόσον όλες τους ανάγονται στη μεσσιανική *reine*

⁸⁴ «Όλα όσα ο άνθρωπος εκθέτει ή εκφράζει είναι σημειώσεις στο περιθώριο ενός κειμένου που έχει σβηστεί ολοσχερώς. Από το νόημα της σημείωσης υποθέτουμε ποιο πρέπει να ήταν το νόημα του κειμένου. Αλλά απομένει πάντα μια αμφιβολία, και τα πιθανά νοήματα είναι πολλά» (Μπερνάντο Σοάρες, στο: Πεσσόα, 2005: 15).

Sprache, την οποία ο μεταφραστής μπορεί να προσεγγίσει μόνο γενόμενος και ο ίδιος ποιητής, υπό την προϋπόθεση, όμως, να έχει προηγουμένως ερμηνεύσει διαστίχως το εκάστοτε κείμενο (Benjamin, 1999β: 77, πρβλ. και Παντελάκη, 2016α).

8. Η σκέψη ως σημείο – από τη σκέψη στη γλώσσα

Σύμφωνα με τον Peirce, για τον οποίον η σκέψη είναι ο κύριος, αν όχι ο μοναδικός τρόπος αναπαράστασης, ενώ ενδέχεται να υπάρχουν αναπαριστώμενα που δεν είναι σημεία (Peirce, στο Nöth, 2015: 162 επ.), δεν μπορεί να υπάρξει σκέψη χωρίς σημεία, καθώς, κάθε σκέψη –ακόμα και οι ιδέες– είναι σημείο⁸⁵ (Peirce, στο Eco, 1976: 166, 316), και, συνεπώς, πρέπει να απευθύνονται σε κάποιον ή να προσδιορίζουν κάτι, ενώ, παράλληλα, ερμηνεύονται διαρκώς σε κάτι άλλο (Peirce, στο Semenenko, 2012: 45, βλ. και Kull, 2015b: 522, καθώς και Hobbes και Locke, στο Eco, 1976: 166). *«Κάθε φορά που σκεφτόμαστε, έχουμε στη συνείδηση κάποιο συναίσθημα, κάποια εικόνα, κάποια σύλληψη ή άλλη αναπαράσταση, που λειτουργεί ως σημείο»* αναφέρει χαρακτηριστικά (Peirce, στο Eco, 1976: 166).

Σε ευρύτερο πλαίσιο, τώρα, ως σημείο μπορεί να οριστεί *«κάθε φυσικό γεγονός»* (Eco, 1984: 15), *«κάθε φυσική μορφή που έχει υπάρξει στη φαντασία ή έχει εξωτερικευτεί (μέσω κάποιου φυσικού μέσου), για να σημάνει κάποιο αντικείμενο, γεγονός, συναίσθημα [...]»* (Sebeok, 2001: 3), *«μια οντότητα από την οποία συνάγεται η παροντική ή μελλοντική ή παρελθοντική⁸⁶ ύπαρξη ενός άλλου όντος»* (Wolff, στο Eco, 1984: 16), ή, για τους Στωικούς, *«κάτι άμεσα εμφανές που οδηγεί σε μερικά συμπεράσματα για την ύπαρξη κάποιου μη άμεσα εμφανούς»* που *«μπορεί να [...] επιδιώκει τη διατήρηση μιας ανάμνησης [...], αλλά μπορεί να είναι και ενδεικτικό και να επισημαίνει κάτι που δεν υπήρξε εμφανές και πιθανόν να μην καταστεί ποτέ εμφανές, όπως οι κινήσεις του σώματος που σημαίνουν τις κινήσεις της ψυχής»* (ό.π.: 31).

Για όλες αυτές τις σκέψεις που δεν διαθέτουν γλωσσικό ή οπτικό περιεχόμενο, ο Jay Lemke σημειώνει πως αποτελούν συνήθως σημειωτικές εκφράσεις, στις οποίες τα σημαίνοντα είναι, στην πραγματικότητα, συναισθήματα και φανταστικές πρωτοδράσεις (Lemke, 2015: 612).

⁸⁵ Παρ' όλα αυτά, ο Collier επισημαίνει ότι η κανονική σημείωση προϋποθέτει τέσσερα στοιχεία [το σημείο (αναπαριστώμενο), την αναφορά, το αντικείμενο και το, ουσιαστικά, τριαδικό ερμηνευμα)] και ότι οι αυτόματα στοιχεία της σκέψης, οι αισθήσεις και τα συναισθήματα, δεν αποτελούν σημειωτική από μόνα τους, καθώς είναι αμιγή πρώτα (Collier, 2014: 186).

⁸⁶ *«[...] το σημείο (με τη μορφή ενός ρηματικού σχήματος) λειτουργεί για τον Πιρς σαν ένα είδος μοντέλου, η μελέτη του οποίου αποκαλύπτει τις ιδιότητες του αρχέτυπου»* (Γιούρι Μελβίς, στο Μπάσιν, 1991: 234).

Συνοψίζοντας, λοιπόν, η σκέψη αποτελεί ένα μη λεκτικό σημειωτικό σύστημα, απαρτιζόμενο από επιμέρους μη λεκτικά σημεία.

Ο σπουδαίος σημειολόγος Yuri Lotman, τον οποίον έχουμε προαναφέρει, υπήρξε πρωτοπόρος στο πεδίο της σημειωτικής της μετάφρασης. Η θέση του ότι «η στοιχειώδης πράξη της σκέψης αποτελεί μετάφραση» (Lotman, 1990: 143), συνδυαζόμενη με τη θέση ότι «ακόμα και η φύση της πνευματικής δραστηριότητας μπορεί να περιγραφεί με όρους μετάφρασης» (Lotman, 2009: 6) αποτέλεσε ομολογουμένως σημαντικό εφαλτήριο για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας.

Εάν δεχτούμε ότι η σκέψη αποτελεί ένα μη λεκτικό σημειωτικό σύστημα, το οποίο απαρτίζεται από μη λεκτικά σημεία⁸⁷, η μεταφορά από αυτό το σύστημα στο σύστημα της γλώσσας συνιστά, αν μη τι άλλο, μεταφραστική πράξη – ό,τι λέμε είναι μεταφορά αυτού που σκεφτόμαστε και όλες οι μεταφράσεις είναι μεταφορές.

⁸⁷ Στους εμπειριστές επικρατεί η άποψη ότι πρόκειται για εικόνες (Chow, 2011: 127), ενώ το ίδιο ισχύει και για τον Αριστοτέλη (βλ. «γι' αυτό ποτέ η ψυχή δεν σκέπτεται χωρίς εικόνα» (Αριστοτέλης: 183) & «Τα πρώτα νοήματα του νου, τα απλά και αδιαίρετα, χρονικώς είναι ύστερα των εικόνων, αφού είναι αυτά αναπόσπαστα από των εικόνων. [...] Τα νοήματα είναι ενέργειαι του νου περί τας υποκειμένας εικόνας» (Αριστοτέλης, 1911: Βιβλίο Γ. Κεφάλαιο Η – Ιδέαι και εικόνες).

8.1. Η μεταφρασιμότητα της σκέψης

Η σκέψη ομοιάζει, τινί τρόπω, με την πλατωνική *ιδέα* και είναι «συντεταγμένη» σε μία («)γλώσσα(») που θα παρέπεμπε στην *αδαμιαία γλώσσα* του Günter Eich, στην *καθαρή γλώσσα* του Walter Benjamin ή στη *νοησιακή γλώσσα* του Steven Pinker⁸⁸.

Με βάση όλα όσα έχουν σημειωθεί στα προηγούμενα κεφάλαια, μπορεί να υποστηριχθεί, συνεπώς, η θέση ότι η μετάβαση από το προγλωσσικό στο γλωσσικό στάδιο συνιστά μεταφραστική πράξη⁸⁹, και μάλιστα διασημειωτική, καθώς πραγματοποιείται μετάβαση από ένα μη λεκτικό σε ένα λεκτικό σημειωτικό σύστημα.

Πρόκειται για μια μεταφραστική διαδικασία, η οποία, όπως και κάθε μεταφραστική διαδικασία, από τη μία πλευρά διαδέχεται χρονικά και περιορίζει το πρωτότυπο (Guldin, 2016: 79), όντας κατά κάποιον τρόπο το «πλατωνικό είδωλο», αλλά συγχρόνως, από την άλλη πλευρά, το «αναγεννά» (βλ. τη σημασία του ρήματος *translate*⁹⁰ ως μεταφορά του σώματος στο βασίλειο των ουρανών) (Bassnett, στο: Guldin, 2016: 92).

Το μετάφρασμα είναι συντεταγμένο σύμφωνα με τους κανόνες της γλώσσας αφίξεως, οι οποίοι, όπως και το σωσσυριανό γλωσσικό σημείο –το οποίο είναι κατασκευασμένο, συνεπώς αποκωδικοποιήσιμο, ερμηνεύσιμο και μεταφράσιμο–, είναι σε μεγάλο βαθμό συμβατικοί και αυθαίρετοι –είναι κάθε μεταφραστική πράξη μια συμβατική αυθαιρεσία; (Παντελάκη, 2015)–, ενώ η διαδικασία παραγωγής του ικανοποιεί την έμφυτη τάση του ανθρώπου για απονομή νοήματος⁹¹ (Σακελλαρίου, 2009: κεφ. 4) και ερμηνεία –τόσο από την πλευρά του («)μεταφραστή(») όσο και από την πλευρά του δέκτη, καθώς η «αναγνωσιμότητα του κόσμου» είναι, κατά τον Hans Blumenberg, υπόθεση ατομική (Blumenberg, 1986)–, συνιστά διαδικασία ανακωδίκευσης (Σακελλαρίου, 2009: 519), διαλογική σύνθεση (Κεντρωτής, 1996: 63), και, κατά τον Wilhelm von Humboldt, αποτελεί έργο και όχι ενέργεια (Κεντρωτής, 1996: 93).

⁸⁸ Ή ακόμα και στη *θεία και νοητική γλώσσα* του Giambattista Vico (Vico, 2015: 796).

⁸⁹ «Το πρωτότυπο είναι *raison* και το μετάφρασμα είναι *discours*» (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

⁹⁰ Όπως σημειώνει ο Ντέιβιντ Κόνολι, σύμφωνα με το Collins English Dictionary, το αγγλικό ρήμα «to translate» σημαίνει και τη μεταφορά των λειψάνων ή του σκηνώματος ενός αγίου από μια τοποθεσία σε μια άλλη (Κόνολι, 2012: 40 επ.).

⁹¹ «Φαίνεται πως ως είδος κινούμαστε από μια επιθυμία να δημιουργούμε νοήματα: πάνω από όλα είμαστε σίγουρα *homo significans* – δημιουργοί νοήματος» (Chandler, 2007: 9).

Το φαινόμενο της μετάφρασης αποτελεί αρχετυπικό τύπο διαχρονικής, διαπολιτισμικής και διαγλωσσικής επικοινωνίας και κατανόησης (Σακελλαρίου, 2009: 534). Μπορεί μεν το μετάφρασμα να λειτουργεί πάντοτε ως κάποιου είδους «παραμορφωτικός καθρέφτης», μπορεί μεν οι λέξεις να είναι, κατά τον Khlebnikov, οι ζωντανοί οφθαλμοί της μυστικότητας (Steiner, 2004: 298 επ.), αλλά τα σύμβολα συμβάλλουν⁹² στην κατανόηση και αποτελούν το μέσο για την προσέγγιση του πρωτοτύπου.

Δεδομένης της διεύρυνσης του εννοιολογικού περιεχομένου των όρων *μετάφραση*, *διασημειωτική μετάφραση* και *ενδογλωσσική μετάφραση*, καθώς και της απόδοσης στο «σημειωτικό σύστημα» της σκέψης –της προγλωσσικής έκφρασης– του καθεστώτος του μη ρηματικού σημειωτικού συστήματος, η μετάβαση από το προγλωσσικό στο γλωσσικό στάδιο συνιστά διαδικασία διασημειωτικής και (ευθείας ή/και αντίστροφης) ενδογλωσσικής μετάφρασης. Διασημειωτικής, υπό την έννοια της μετάβασης από ένα μη ρηματικό σε ένα ρηματικό σημειωτικό σύστημα, και (ευθείας ή/και αντίστροφης) ενδογλωσσικής, υπό την έννοια μιας διαδικασίας που πραγματοποιείται στο ένδον της γλώσσας χρονικά και εξελικτικά, συγχρονικά και διαχρονικά.

Τηρουμένων των αναλογιών, κάθε απόπειρα επιστροφής στην περί ης ο λόγος «γλώσσα αφετηρίας», είτε πρόκειται για την *αδαμιαία* του Eich, είτε για την *καθαρή* του Benjamin, είτε για τη *νοησιακή* του Pinker, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συνιστά, όχι απλώς πράξη διασημειωτικής μετάφρασης, αλλά και αντίστροφη ενδογλωσσική μετάφραση, με τις λέξεις, όμως, πάνω στις οποίες ο χρόνος δρα καταλυτικά, ενδεχομένως να μην αποτελούν πάντοτε –σε κάποιο σημείο της πορείας– φορτίο του οχήματος αυτού που ξεκινά από τη «γλώσσα αφετηρίας» (ή που, αντιστρόφως, καταλήγει σε αυτήν ως «γλώσσα αφίξεως», ανάλογα με την κατεύθυνση, προς την οποία δείχνει το βέλος αυτής της αμφίδρομης διαδικασίας).

⁹² Όπως επισημαίνει ο Peirce, στα αρχαία και τα νέα Ελληνικά, το «συμβάλλω» έχει συχνά τη σημασία του «συνάπτω σύμβαση ή συμφωνία» (Peirce, 1894: 92).

8.2. Ναι, αλλά...

«Η απόρριψη της μεταφυσικής δεν βασίζεται στο ότι ο φιλόσοφος της Μεταφυσικής επιχειρεί να υπερβεί τα όρια της ανθρώπινης γνώσης αλλά στο ότι, ‘μαγεμένος’ από τη γλώσσα, παράγει προτάσεις οι οποίες δεν ικανοποιούν τις συνθήκες που απαιτούνται για να έχει μια πρόταση νόημα» σημειώνει η Ελένη Μανωλάκη (Μανωλάκη, 2015: 8).

«Μαγεμένου», λοιπόν, κι εμείς από τη γλώσσα, από τη σκέψη και από τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο, αναγνωρίζουμε και (προ)υποθέτουμε ότι ήδη έχουν δημιουργηθεί στον αναγνώστη αρκετά ερωτηματικά. *«Ωραία όλα αυτά, αλλά σε τι είδους βάση χτίζονται, πού στηρίζονται;» «Ναι, αλλά...»*

Για τον λόγο αυτόν, αλλά και προκειμένου να καταστούν τα στην παρούσα εργασία προς επεξεργασία και συζήτηση προβαλλόμενα στοιχεία σαφέστερα και ευκρινέστερα προς όλους, ακόμα και για την ίδια τη γράφουσα—, καθώς και για να μην «υποπέσει» η τελευταία στη Μεταφυσική, στις παραγράφους που ακολουθούν θα επιχειρηθεί μία σημείο προς σημείο ανάλυση ορισμένων παραμέτρων που κρίνεται ότι χρήζουν περαιτέρω ανάλυσης και διευκρινίσεων.

- Γλώσσα

Ως γλώσσα μπορεί να οριστεί *«κάθε επικοινωνιακό σύστημα που λειτουργεί μέσω του συνδυασμού αισθητηριακών σημείων που φέρουν κάποια επικοινωνιακή πρόθεση»* (Gottlieb, 2018: 50), *«κάθε μετάδοση νοητικών περιεχομένων»* (Benjamin, 1991b: 140) και *«κάθε σημαίνον όλον»*, λεκτικό ή μη (Martin, Ringham, 2000: 79), ενώ, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Walter Benjamin, *«η λέξη ‘γλώσσα’ δεν είναι ασφαλώς μεταφορά⁹³, όταν χρησιμοποιείται έτσι»* (Benjamin, 1991b: 140 επ.). Παρ’ όλα αυτά, κατά τους Bronwen Martin και Felizitas Ringham, *«μία γλώσσα πρέπει απαραίτητως να φέρνει στο προσκήνιο τη σχέση σημαίνοντος/σημαινομένου (de Saussure) ή (με όρους του Hjelmslev) έκφρασης και περιεχομένου»* (Martin, Ringham, 2000: 79). Επομένως, το σημειωτικό σύστημα της σκέψης μπορεί να οριστεί ως γλώσσα; Και, αν ναι, σε τι συνίσταται η παραπάνω διάκριση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου ή έκφρασης και περιεχομένου;

⁹³ *«Η ‘μεταφορά’ δεν είναι παρά η ‘κυριολεξία’ στην πιο αιχμηρή και ανατρεπτική εκδοχή της»* (Παπαγαρουφάλη, στο Cowan, 1998: xii).

- Σκέψη και σημείωση

Μιλώντας για το χρώμα, ο Ευάγγελος Κουρδής το χαρακτηρίζει ως κώδικα⁹⁴, υπό την έννοια ότι αποτελεί τουλάχιστον ένα σημειωτικό σύστημα πρώτης τάξης με σημαίνον και σημαινόμενο⁹⁵, ή μια αξία, δηλαδή ένα περισσότερο περίπλοκο σημείο, αφού η αξία αποτελεί ιδεολογία, δηλαδή ένα σημειωτικό σύστημα δεύτερης τάξης, κατά τον Roland Barthes, και συνεπώς μπορεί να μεταφραστεί (Kourdis, 2014: 740). Για να χαρακτηριστεί, συνεπώς, η σκέψη ως σημειωτικό σύστημα, θα πρέπει να απαρτίζεται από σημεία, τα οποία με τη σειρά τους αποτελούνται από σημαίνοντα και σημαινόμενα (βάσει της σωσσυριανής διάκρισης) –κι έτσι να συνιστά σημειωτικό σύστημα πρώτης τάξης– ή θα πρέπει να απαρτίζεται από αξίες – κι έτσι να συνιστά σημειωτικό σύστημα δεύτερης τάξης.

Ο Søren Brier ονομάζει την αλληλεπίδραση μεταξύ της ψυχής και του γλωσσικού συστήματος «σημειωτική της σκέψης», καθώς εκεί πραγματοποιείται ταξινόμηση των συναισθημάτων, των αντιλήψεων και των θελήσεων (Brier, 2005: 20). Επειδή, όμως, αυτές οι διεργασίες πραγματοποιούνται σε προ-νοητικές ή προ-γλωσσικές καταστάσεις, ο Brier τις ονομάζει «φαινοσημειωτικές διεργασίες» ή «φαινοσημείωση» (Brier, 2005: 20). Επί του ιδίου θέματος, ο Aleksei Semenenko σημειώνει ότι σκεφτόμαστε στη σημειοσφαίρα, αλλά εκφράζουμε τις σκέψεις μας σε απτές γλώσσες (Semenenko, 2012: 134 επ.). Παρατηρείται, λοιπόν, η τάση να διευρύνεται και να γενικεύεται το πλαίσιο, εντός του οποίου αναπτύσσεται και διαμορφώνεται η σκέψη, σαν να ελλοχεύει ο κίνδυνος, μέσα από μία απόπειρα περαιτέρω συγκεκριμενοποίησής του, να μην καταστεί δυνατό να τεκμηριωθούν πλήρως όλα τα «προαπαιτούμενα» και συνεπώς το «οικοδόμημα» να καταρρεύσει εκ θεμελίων.

⁹⁴ Αξίζει να αναφερθεί ότι «η ερμηνευτική σημειωτική έχει αμφισβητήσει την έννοια του κώδικα» (Eco, Nergaard, 2001: 219).

⁹⁵ Για τον Hjelmslev, μία φυσική γλώσσα ή κάθε άλλο σημειωτικό σύστημα αρθρώνεται σε δύο επίπεδα: στο επίπεδο της έκφρασης και στο επίπεδο του περιεχομένου, καθένα από τα οποία αποτελείται από μια μορφή και μια ουσία (Eco, 1995: 20, Martin, Ringham, 2000: 127 επ.). Στην ομιλία, συγκεκριμένα, ο ήχος που βγαίνει αποτελεί την ουσία, ενώ οι λέξεις που προφέρονται αποτελούν τη μορφή, στο επίπεδο της έκφρασης του λόγου (Martin, Ringham, 2000: 127). Τέλος, για τον Hjelmslev, «η μορφή της έκφρασης και η μορφή του περιεχομένου είναι αφηρημένοι τύποι, ενώ η ουσία της έκφρασης και η ουσία του περιεχομένου είναι συγκεκριμένες περιπτώσεις ή σύμβολα που παράγονται στη βάση ενός δεδομένου συστήματος» (Eco, Nergaard, 2001: 218 επ.).

Ο Umberto Eco υποστήριξε ότι «τα σημεία αναφέρονται μόνο σε άλλα σημεία και όχι σε ‘πραγματικά’ αντικείμενα ή αναφερόμενα» (Bondanella, 1997: 84), και ο Peirce ότι, γνωρίζοντας το σημείο, γνωρίζουμε κάτι άλλο (Peirce, στο Jappy, 2013: 3), αλλά και ότι «η σημασία ενός σημείου είναι το σημείο, στο οποίο πρέπει να μεταφραστεί» (Peirce, στο Petrilli, 2015a: 690). Η αρχή και το τέλος αυτής της διαρκούς και αέναης διαδικασίας είναι αδύνατο να εντοπιστούν⁹⁶. Τα πάντα είναι πρωτότυπο και μετάφρασμα συγχρόνως (ή με μικρή χρονική απόσταση), εκτός αν θεωρηθεί ότι υπάρχει ένα «σημείο 0», στο οποίο εντοπίζεται η πρώτη σημείωση (και συνεπώς και μετα-σημείωση).

Στην περίπτωση που εξετάζουμε, θεωρώντας τη σκέψη ως μη λεκτικό σημειωτικό σύστημα, αποτελούμενο από μη λεκτικά σημεία, προκύπτουν τα ακόλουθα:

Αρχικά, η ύπαρξη σημείων προϋποθέτει επικοινωνία, δηλαδή πομπό και δέκτη. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, αυτά τα δύο ταυτίζονται. Όσο για τη σωσσυριανή διάκριση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου⁹⁷ (ή και για την αντίστοιχη του Peirce), θεωρούμε ότι στο σημειωτικό σύστημα της σκέψης το σημαίνον και τη σημαινόμενο, όχι μόνο ομοιάζουν και συγχέονται⁹⁸, αλλά αλληλοκαλύπτονται και ταυτίζονται. Εναλλακτικά, θα μπορούσαμε να προτείνουμε ότι το σημειωτικό σύστημα της σκέψης αποτελεί ένα «ημιτελές» σημειωτικό σύστημα, τα σημαινόμενα των σημείων του οποίου ενυπάρχουν σε αυτό, ενώ τα σημαίνοντα εντοπίζονται έξωθεν αυτού και στην ουσία είναι οι λέξεις, οι νότες, τα χρώματα και ούτω καθεξής, ανάλογα με τον εκάστοτε τρόπο έκφρασης.

⁹⁶ Είναι, άραγε, αποτέλεσμα εφεύρεσης ή επεξεργασίας;

⁹⁷ Για τον Eco, το σημαινόμενο βρίσκεται κάπου μεταξύ «μιας νοητικής εικόνας, μιας ιδέας και μιας ψυχολογικής πραγματικότητας» (Eco, στο Chandler, 2007: 16).

⁹⁸ «Δεν είναι η υπόθεση ότι ο εγκέφαλος είναι χωρισμένος σε δύο γλωσσικά συστήματα, στην ουσία μία αντιστροφή ματιά στη διαδικασία της σκέψης, μια προσπάθεια να περιγραφεί η σκέψη ως ‘λόγος’;» (Semenenko, 2012: 139 επ.)

8.3. Από τη σκέψη στον λόγο: μία πορεία... μεταφραστική

«The word is nothing but a sort of painting of which the thought is the original».

(Beauzee, στο: Eco, 1995: 108)

«[...] language – the vehicle of translation and transmission of human thought from the mind through the body and into the world».

(Chorazy, 2014: 1)

«Μητρική γλώσσα. Δεν υπάρχει τέτοιο πράγμα. Γεννιόμαστε σε μια άγνωστη γλώσσα. Τα υπόλοιπα είναι μια αργή μετάφραση».

Ulises Drago, *Babel*

Με βάση το διευρυμένο, πλέον, περιεχόμενο των όρων *διασημειωτική μετάφραση*, *ενδογλωσσική μετάφραση*, *σημείο*, *σημείωση* και *σημειωτικό σύστημα*, όπως παρουσιάστηκε και αναλύθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, δηλαδή, μεταξύ άλλων, δεδομένης της απόδοσης στο «σημειωτικό σύστημα» της σκέψης –της προγλωσσικής έκφρασης– του καθεστώτος του μη ρηματικού σημειωτικού συστήματος, η μετάβαση από το σημειωτικό σύστημα της σκέψης στο σημειωτικό σύστημα του λόγου –της γλώσσας– μπορεί να θεωρηθεί ότι συνιστά τόσο διασημειωτική⁹⁹ όσο και ενδογλωσσική μεταφραστική πράξη¹⁰⁰. Διασημειωτική, υπό την έννοια της μετάβασης από ένα μη ρηματικό σε ένα ρηματικό σημειωτικό σύστημα, και (ευθείας ή/και αντίστροφης) ενδογλωσσική, υπό την έννοια μιας διαδικασίας που πραγματοποιείται στο ένδον της γλώσσας χρονικά και εξελικτικά, συγχρονικά και διαχρονικά.

Τηρουμένων των αναλογιών, κάθε απόπειρα επιστροφής στην περί ης ο λόγος «γλώσσα» θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συνιστά όχι απλώς πράξη διασημειωτικής μετάφρασης, αλλά και αντίστροφη ενδογλωσσική μετάφραση, με τις λέξεις, όμως, πάνω στις οποίες ο χρόνος δρα καταλυτικά, ενδεχομένως να μην αποτελούν πάντοτε

⁹⁹ Αν το καλοσκεφτούμε, μάλιστα –και δεδομένου του διευρυμένου εννοιολογικού περιεχομένου του όρου «γλώσσα»–, ό,τι είναι διασημειωτική μετάφραση, συνήθως, είναι και διαγλωσσική.

¹⁰⁰ Για τον Vygotsky, ο άνθρωπος έχει «τη δυνατότητα να μεταφράζει τη σκέψη σε γλώσσα και τη γλώσσα σε σκέψη» και να «χρησιμοποιεί τον ίδιο γλωσσικό (συμβολικό) κώδικα και για τις δύο λειτουργίες, της σκέψης και της γλώσσας» (Καρπούζος, 2010: 122).

–σε κάποιο σημείο της πορείας– φορτίο του οχήματος αυτού που ξεκινά από τη «γλώσσα αφετηρίας» (ή που, αντιστρόφως, καταλήγει σε αυτήν ως «γλώσσα αφίξεως», ανάλογα με την κατεύθυνση, προς την οποία δείχνει το βέλος αυτής της αμφίδρομης διαδικασίας).

Ενότητα Γ

9. Περί τέχνης και έργου τέχνης

«Art is what has significant form».

Clive Bell (Stecker, 2010: 101)

«Η τέχνη προκύπτει, κατ' αρχήν, ως αποτέλεσμα των ερωτημάτων μορφής».

Πάουλ Κλέε (Παπαδημητρίου, 2017: 28)

«An artwork is something produced with the intention of giving it the capacity to satisfy the aesthetic interest».

Aubrey Beardsley (Stecker, 2010: 104)

«A work of art is an artifact, which under standard conditions provides its percipient with aesthetic experience».

Arthur M. Schlesinger (Stecker, 2010: 104)

«Art is large and it enlarges you and me. To a shrunk-up world its vistas are shocking. Art is the burning bush that both shelters and makes visible our profounder longings».

Jeanette Winterson (Bogart, 2005: 1)

«Η τεχνική κάθε τέχνης κάποτε μπορεί να ξεθωριάσει, όπως η σπίθα της έμπνευσης σε έναν μέτριο καλλιτέχνη· η ίδια, όμως, τεχνική στα χέρια ενός μεγάλου καλλιτέχνη μπορεί να δώσει στη σπίθα τον αέρα που θα τη μετατρέψει σε άσβεστη φλόγα».

Josef Jasser (Brockett, Hildy, 2013: 77)

Η προβληματική γύρω από το τι θεωρείται τέχνη ανάγεται στα αρχαία χρόνια. Στην Αρχαία Ελληνική, με τον όρο «τέχνη» γινόταν αναφορά τόσο στις καλές τέχνες όσο και –για την ακρίβεια: κυρίως– σε «τεχνικές», «πρακτικές» γνώσεις, ικανότητες και δεξιότητες, τις οποίες διέθεταν πρόσωπα ασκούντα συστηματικώς επιτηδεύματα προς επίτευξη συγκεκριμένων πρακτικών σκοπών (πρβλ. Καλέρη, 2015γ: 2).

Στον *Ιππία* ο Πλάτωνας θέτει το οντολογικό ερώτημα περί του τι είναι ωραίο («καλόν»), αναλύοντάς το βάσει εμπειρικών κριτηρίων, θέτοντας, μεταξύ άλλων, ζητήματα σκοπιμότητας, χρησιμότητας και ευχαρίστησης και καταλήγοντας στο ότι α)

το ωραίο δεν ταυτίζεται με το ευχάριστο και β) τα ωραία είναι «χαλεπά», δύσκολα (πρβλ. Καλέρη, 2015α).

Στην *Πολιτεία*, από την άλλη, διακρίνοντας μεταξύ τεχνίτη και καλλιτέχνη, υποστηρίζει ότι, ενώ ο τεχνίτης απεικονίζει τη νοητική εικόνα μιας ιδεατής μορφής¹⁰¹ (θεϊκής προέλευσης) και τη χρησιμοποιεί ως πρότυπο για τη δημιουργία συγκεκριμένων, χειροπιαστών και έτοιμων προς χρήση προϊόντων, τα οποία, όπως και η φύση, αποτελούν ατελή αντίγραφα της ιδεατής μορφής, ο καλλιτέχνης, στην ουσία, δεν είναι παρά μιμητής μιμήσεων, αγνοώντας την προέλευση όλων όσα μιμείται και βρισκόμενος σε απόσταση δύο γενεών από την αλήθεια (Van den Braembussche, 2009: 18 επ.), γι' αυτό και δεν έχει θέση στην ιδεώδη πολιτεία του. Και, επειδή ακριβώς οι μιμητικές τέχνες (δηλαδή οι καλές τέχνες, βλ. ποίηση, ζωγραφική, μουσική και αρχιτεκτονική) δεν παράγουν τίποτα και δεν προσφέρουν τίποτα, είναι ανώφελες, ασήμαντες και αξιοκατάκριτες, λειτουργώντας ως καθρέφτες που «ανα-παράγουν» ό,τι αντικατοπτρίζεται σε αυτούς και παράγοντας είδωλα και φαντάσματα που δεν είναι αληθινά (ό.π.: 18 επ., πρβλ. και Καλέρη, 2015β).

Ο Αριστοτέλης, από την άλλη, κατά τον Μαρκαντωνάτο, «δίνει βαθύτερο νόημα στην καλλιτεχνική μίμηση» και αποδέχεται τον όρο «μιμητική» για τους ποιητές και τους ζωγράφους, υποστηρίζοντας, όμως, ότι «ένας ποιητής δηλαδή μιμείται το πιθανόν και αναγκαίον που βρίσκεται πίσω από την ανθρώπινη ζωή, όχι όμως την κατά γράμμα λεπτομέρεια του χαρακτήρα, της δράσης και των ελατηρίων της» (Μαρκαντωνάτος, 2008: 36). Όπως σημειώνει και ο Δρ. Η. Π. Νικολούδης στην εισαγωγή της μετάφρασής του των απάντων του Αριστοτέλη, για τον μεγάλο φιλόσοφο, «η φύση και η ποίηση είναι οι δύο μορφές του είναι», ενώ η μίμηση αποτελεί «κυρίαρχη έννοια και κλειδί του ορισμού» της ποίησης (Νικολούδης, στο: Αριστοτέλης, 1995: 34). Παρ' όλα αυτά, όπως επισημαίνει παρακάτω, για τον Αριστοτέλη, «η τέχνη είναι κατώτερη από την αλήθεια»¹⁰² (ό.π.: 153), αν και αναδεικνύει το καθόλου, το οικουμενικό (ό.π.: 143).

Μεταβαίνοντας από την αρχαιότητα στον 18^ο μ.Χ. αιώνα, ο Immanuel Kant συνδέει την τέχνη με το ένστικτο και το ωραίο, δηλαδή «αυτό που προσφέρει καθολικώς ευχαρίστηση» (Kant, στο Adorno, 2002: 94), θεωρώντας τη παράλληλα ένα μέσο αναπαράστασης που ενισχύει τις νοητικές δυνάμεις και συμβάλλει στην κοινωνική

¹⁰¹ «Ο τεχνίτης, που θέλει να φτιάξει ένα νέο όργανο, δεν έχει στον νου του κάποιο συγκεκριμένο υπόδειγμα, αλλά την αρχετυπική μορφή του οργάνου (το είδος) και τον σκοπό, που θα υπηρετεί, ή τη λειτουργία που θα επιτελεί το όργανο» (Κεντρωτής, στο: Πλάτων, 2013: 36).

¹⁰² Για τον Νίτσε, ισχύει ακριβώς το αντίθετο (Νικολούδης, στο Αριστοτέλης, 1995: 153).

επικοινωνία (Kant, στο Stecker, 2010: 98). Όσον αφορά το έργο τέχνης αυτό καθαυτό ως προϊόν φυσικής¹⁰³ διάνοιας, πρέπει να είναι πρωτότυπο, υποδειγματικό, κατανοητό και «να βγάζει νόημα» (Eldridge, 2003: 54), θέση, η οποία θα μπορούσε, υπό μία έννοια, να θεωρηθεί προπομπός των θεωριών περί του «τέλους της τέχνης» (βλ. Arthur Danto).

Στις *Διαλέξεις περί Αισθητικής*, ο Georg Wilhelm Friedrich Hegel γράφει ότι το έργο τέχνης α) δεν αποτελεί προϊόν της φύσης, αλλά αποτέλεσμα ανθρώπινης δραστηριότητας, β) δημιουργείται, ουσιαστικά, για τον άνθρωπο, όντας λίγο-πολύ αντλημένο από τον αισθητό κόσμο, και γ) ενέχει έναν σκοπό (Hegel, 1835-1838), ενώ οι καλές τέχνες –στις οποίες οι λαοί εναποθέτουν τα πλουσιότερα εσωτερικά τους ένστικτα και ιδεώδη– εκπληρώνουν τον απώτερο σκοπό τους, όταν τοποθετούνται στην ίδια σφαίρα με τη θρησκεία και τη φιλοσοφία –αποτελώντας, παράλληλα, το κλειδί για την κατανόησή τους– και όταν εκφράζουν το θείο, τα μύχια ενδιαφέροντα του ανθρώπινου είδους και τις καθολικότερες αλήθειες του πνεύματος (Hegel, στο Eldridge, 2003: 75). Για τον Hegel, όμως, η τέχνη «έπαυσε να είναι ο κύριος φορέας αλήθειας» (Νικολούδης, στο Αριστοτέλης, 1995: 143).

Σύμφωνα με τον θεμελιώδη ορισμό του Benedetto Croce, η τέχνη είναι έκφραση, δηλαδή αποτύπωση ενός σκοπού, ενός συναισθήματος ή μιας σκέψης μέσω ενός αισθαντικού μέσου, μέσω του οποίου μπορούν να βιωθούν ξανά από κάποιον που εκφράζεται, καθώς και να κοινωνηθούν σε άλλους (Croce, στο Parker, 2004: 10), και οι βάσεις της είναι η αντίληψη του ωραίου και η μνήμη (ό.π.: 14), ενώ, για τον R.G. Collingwood, η τέχνη είναι μια δραστηριότητα μέσω της οποίας αποσαφηνίζεται ένα συναίσθημα (Collingwood, στο Stecker, 2010: 100).

Για τον Martin Heidegger, το έργο τέχνης είναι ένα κατασκευάσμα, το οποίο λειτουργεί ως αλληγορία και ως σύμβολο¹⁰⁴ (Heidegger, στο Harries, 2009: 71), ενώ στην *Προέλευση του έργου τέχνης* ο φιλόσοφος ορίζει την τέχνη ως «συμβάν αλήθειας» – με την έννοια του *Ereignis* ως γεγονότος που δρα πάνω στο άτομο και το επηρεάζει.

¹⁰³ Άρα, κατά κάποιον τρόπο, και η τέχνη είναι «φύση», αφού τόσο το «πρωτότυπο» όσο και το «μετάφρασμα» είναι φυσικά (ανθρώπινη διάνοια, ανθρώπινο σώμα κ.λπ.).

¹⁰⁴ Ο Kandinsky σημειώνει ότι στη μοντέρνα τέχνη τα σημεία γίνονται σύμβολα (Καντίνσκυ, στο Παπαδημητρίου, 2017: 28). Αλλά, για παράδειγμα, η αρχιτεκτονική μνημείων, όπως οι Πυραμίδες της Γκίζας (ο επισκέπτης θα πρέπει να σκύψει, για να εισέλθει σε αυτές), και οι γοτθικοί ναοί της κεντρικής Ευρώπης, αποδεικνύει ότι οι συμβολισμοί αποτελούν εγγενές χαρακτηριστικό των έργων τέχνης όλων των εποχών, όλων των περιοχών και όλων των καλλιτεχνικών ειδών.

Αναλογιζόμενος σε τι διαφέρει ένας πίνακας του van Gogh από ένα ζευγάρι παπούτσια, εφόσον και τα δύο αποτελούν ανθρώπινα κατασκευάσματα, ο Heidegger διακρίνει μεταξύ *δημιουργίας* και *παραγωγής* (Heidegger, στο Harries, 2009: 140), επισημαίνοντας ότι η δημιουργία ενός έργου τέχνης απαιτεί δεξιοτεχνία (ό.π.: 140), σημειώνοντας, όμως, ότι η τέχνη (art) είναι *και* τέχνη (techne) –με την αρχαιοελληνική έννοια του όρου, δηλαδή γνώση που οδηγεί σε δημιουργία, μέσω της οποίας καθίστανται φανερά στοιχεία που υπό άλλες προϋποθέσεις θα παρέμεναν στην αφάνεια, αν και η διαδικασία παραγωγής τους δεν σημαίνεται (ό.π.: 141)– *και* επιστήμη (ό.π.: 140).

Σε έναν από τους αφορισμούς του περί φαντασίας και χρώματος, ο Walter Benjamin γράφει ότι τα έργα τέχνης είναι ωραία μόνο ως ιδέες και όχι όταν δημιουργούνται σύμφωνα με τον κανόνα, αντί εντός του (Benjamin, 2002b: 48), ενώ στο μνημειώδες δοκίμιό του *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του* σημειώνει ότι τα αρχαιότερα έργα τέχνης προορίζονταν αρχικά με μαγικές¹⁰⁵ και στη συνέχεια με θρησκευτικές τελετουργίες (Benjamin, 1991a: 441), ενώ με το πέρασμα του χρόνου γίνονταν ολοένα και πιο αναπαραγώγιμα, καθώς ό,τι φτιαχνόταν μία φορά, ξαναφτιαχνόταν συνεχώς¹⁰⁶ (ό.π.: 436).

Ο George Dickie, σημειώνοντας ότι τα κριτήρια αναφορικά με το τι μπορεί να θεωρηθεί έργο τέχνης διαφέρουν ανά εποχή και περιοχή, ορίζει το έργο τέχνης ως *artefact*, ως χειροποίητο αντικείμενο, πτυχές του οποίου του έχουν προσδώσει το καθεστώς άξιου εκτίμησης αντικειμένου, από την πλευρά ανθρώπων που δρουν για λογαριασμό κάποιου κοινωνικού θεσμού (βλ. «ο κόσμος της τέχνης») (Dickie, 1974: 34), ενώ δέκα χρόνια αργότερα γράφει ότι το έργο τέχνης είναι ένα τεχνούργημα που έχει δημιουργηθεί, για να παρουσιαστεί στο κοινό του κόσμου της τέχνης –τα μέλη του οποίου είναι σε κάποιον βαθμό προετοιμασμένα να κατανοήσουν ένα αντικείμενο που τους παρουσιάζεται–, με τον καλλιτέχνη να αποτελεί το άτομο που συμμετέχει με γνώση στη δημιουργία του (Dickie, 1984: 80-81).

Επιστρέφοντας, για το κλείσιμο, στον ελληνικό χώρο, η τέχνη, κατά τον Γιάννη Λαζαράτο, είναι η «πολιτισμική σφαίρα» που «οργανώνεται στη βάση της αρχής της

¹⁰⁵ «Η τέχνη παρεμβάλλεται στο μέσο του δρόμου ανάμεσα στην επιστημονική γνώση και τη μυθική ή μαγική σκέψη» (Levi Strauss, στο Γιούτσος, 2012: 28).

¹⁰⁶ Η θέση αυτή παραπέμπει στον πλατωνικό καλλιτέχνη ως «μιμητή μιμήσεων».

καλλιτεχνικής προθετικότητας» (Λαζαράτος¹⁰⁷, 2011: 115) –η οποία, σε αντίθεση με την αισθητικότητα, συνιστά δυνατή, και όχι αναγκαία προθετικότητα (ό.π.: 116 επ.)– και το έργο τέχνης είναι το αντικείμενο, το οποίο εντός του πλαισίου της εν λόγω σφαίρας σηματοδοτείται, νοηματοδοτείται και χρησιμοποιείται με τρόπο καλλιτεχνικό (ό.π.: 115). Η πολιτισμική σφαίρα της τέχνης αποτελεί, τέλος, *σημειωτική περιοχή*, και *το καλλιτεχνικό έργο διαθέτει χαρακτήρα σημείου* (ό.π.: 118 επ.).

¹⁰⁷ Σημασία είναι η τριαδική συγκρότηση ενός αισθήματος, μιας αναπαράστασης και μιας πρόθεσης, ενώ πραγματική παράσταση υπάρχει εκεί όπου υπάρχει φαντασία και νόημα (Λαζαράτος: υλικό διαλέξεων).

10. Τέχνη και Σημειωτική: το έργο τέχνης ως προϊόν και αποτέλεσμα σημείωσης

«Γιατί κανένα ποίημα δεν προορίζεται για τον αναγνώστη, κανένας πίνακας για τον θεατή, καμία συμφωνία για τον ακροατή».

Walter Benjamin (Benjamin, 1923: VII)

«Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern sie macht sichtbar».

Paul Klee (Klee, 1981: 76)

«Der Künstler ist vielleicht ohne es gerade zu wollen Philosoph».

Paul Klee (Wiehl, 2007: 268)

«Έτσι η εικόνα είναι το καθολικό σημείο της τέχνης».

Charles S. Peirce (Μπάσις, 1991: 123)

Αν και δεν υπάρχει ένας παγιωμένος ορισμός της τέχνης^{108,109}, είναι γενικώς αποδεκτό ότι συνδέεται άρρηκτα με τη μορφή¹¹⁰, το ωραίο και τη φαντασία¹¹¹. Όπως αναφέρει ο Γεράσιμος Μαρκαντωνάτος στο *Βασικό Λεξικό Λογοτεχνικών και Φιλολογικών Όρων*, «κατά τον Freud, τόσο το όνειρο όσο και το καλλιτέχνημα πηγάζουν από το ασυνείδητο», εκφράζοντας μεταμφιεσμένα και μέσω διάφορων συμβολικών εικόνων «τα ψυχικά ‘συμπλέγματα’ που έχουν σχηματιστεί και βρίσκονται απωθημένα στα βάθη του ασυνείδητου» (Μαρκαντωνάτος, 2008: 38 επ.), ενώ ο υπαρξισμός αντιλαμβάνεται το

¹⁰⁸ Είναι επιστήμη ή «χάρισμα»; Μόνο τα εκθέματα των μουσείων είναι έργα τέχνης; Και πρέπει να είναι οπωσδήποτε «χειροποιαστά»; Είναι μέθεξη, αναπαράσταση, αφήγηση, μίμηση, έκφραση ιδεών, «(αισθητική) αλήθεια» (Κεντρωτής, 1996: 312), ανάγκη για επικοινωνία ή ερμηνεία [και «όσο μεγαλύτερη είναι η ανάγκη αυτή τόσο μεγαλύτερη είναι η τέχνη» (Νικολούδης, στο Αριστοτέλης, 1995: 144)]; Σχετίζεται με τη φιλοσοφία, τη θρησκεία, τα ένστικτα –χωρίς το στοιχείο του ενστίκτου, η τέχνη θα ήταν απλώς θεωρία (Adorno, 2002: 95)– και τη μνήμη; Συνδέεται η τέχνη με τον πολιτισμό, και άρα και με την πολιτική; Εξυπηρετεί πολιτικούς σκοπούς; Προϋποθέτει τη συμμετοχή του δέκτη για την ολοκλήρωσή της; Είναι «καταδικασμένη» στην υποκειμενικότητα; Ποιος ο ρόλος της φαντασίας, αυτού του ιδιαίτερου, αποκλειστικά ανθρώπινου γνωρίσματος, ποια είναι τα όριά της, από πού αρχίζει και πού τελειώνει, και πόσο «εκ του μηδενός» μπορεί να είναι (πρβλ. Λαζαράτος, 2011: 31-34); Είναι το έργο τέχνης μία «φαντασία δευτέρου βαθμού»; Υπάρχει μόνο για τον εαυτό του [«η τέχνη για την τέχνη δεν είναι παρά τέχνη για τον καλλιτέχνη» γράφει ο Pessoa (Πεσσόα, 2005: 39)]; Λειτουργεί ως φετίχ [ο Αριστοτέλης μιλά για την ευχαρίστηση που λαμβάνει ο άνθρωπος από τις μιμήσεις, αλλά ως φετίχ ορίζεται και το «αντικείμενο ή πλάσμα (συνήθως ζώο) που λατρεύεται από διάφορους πολιτισμούς για τις υπερφυσικές του ιδιότητες» (βλ. ορισμό ΛΚΝ: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=φετίχ)]; Πόσο «ελεύθερη» είναι η τέχνη; Λυτρώνει; Καθαίρει; Απελευθερώνει [βλ. Grzegorz Klamann, „Kunst macht frei“ (installation, 2003, MOCAK), πρβλ. Παντελάκη, 2016α)]; Ή, μήπως, «τελείωσε» (βλ. Arthur Danto);

¹⁰⁹ Η τέχνη είναι μία σύγχρονη, εσπεριανή σύλληψη, ενώ σε πολλές γλώσσες δεν υπάρχει ισοδύναμος όρος (Plate, 2005: 25). Για τον Γιάννη Λαζαράτο, μάλιστα, «από τη στιγμή που υπάρχουν κοινωνίες χωρίς τέχνη, η τέχνη είναι ένα ιστορικό δημιούργημα» (Λαζαράτος: υλικό διαλέξεων). Ακόμη, η θεωρία και η φιλοσοφία της τέχνης, αλλά και η Αισθητική, τείνουν να προσανατολίζονται προς τη Δύση και δεν λαμβάνουν τόσο υπόψη την τέχνη της Ανατολής ή πιο «εξωτικών» περιοχών. Παρ’ όλα αυτά, για τον Lotman, η τέχνη αποτελεί μέρος κάθε πολιτισμού, όντας μια καθολική γλώσσα ικανή να αναδημιουργήσει μια γενική εικόνα του κόσμου, να μεταδώσει το γενικευμένο περιεχόμενο, να αναπαραγάγει ένα μοντέλο του σύμπαντος στις πιο γενικές του γραμμές και –χάρη στη μοντελοποιητική της ιδιότητα– να μετατρέπει τον «θόρυβο» σε πληροφορία (Lotman, στο Semenenko, 2012: 35-37).

¹¹⁰ «Γιατί η μορφή είναι το όχημα με το οποίο ο δημιουργός μεταφέρει στα πλήθη τις ιδέες του» έγραφε ο Κάρολος Κουν (Κουν, 1987: 164).

¹¹¹ Για τον Κορνήλιο Καστοριάδη, η αυτονόμηση της φαντασίας αποτελεί ένα από τα πέντε επίπεδα του ατομικού υποκειμένου (του ψυχικού), το οποίο δεν υπακούει σε κλειστούς κανόνες. Η δε φαντασία δεν θεωρείται ως αναπαράσταση, αλλά ως οντολογική δημιουργία (Λαζαράτος, 2011: 31 & Λαζαράτος: υλικό διαλέξεων). Για τον Vico, ο οποίος πρώτος προέβαλε την άποψη ότι η φαντασία είναι χωριστή και ανεξάρτητη λειτουργία και θεμέλιος λίθος της εικονοπλαστικής γλώσσας των πρωτόγονων ανθρώπων (Μαρκαντωνάτος, 2008: 37), αυτή διακρίνεται από απαιτηλότητα και είναι πανίσχυρη σε ανθρώπους με μικρές διανοητικές ικανότητες – γι’ αυτό και ήταν ανεπτυγμένη στην πρώτη ανθρώπινη φύση, που ο Vico ονομάζει «ποιητική» ή «δημιουργική» (Vico, 2015: 790).

έργο τέχνης ως κάτι που «ανοίγει μπροστά μας ολόκληρο τον ορίζοντα της ύπαρξης» (ό.π.: 39). Στο ίδιο πλαίσιο, τέλος, ο Δημήτρης Ελευθεράκης γράφει στη *Δύσκολη τέχνη* ότι «η τέχνη είναι πάντοτε το πρόσχημα, για να βγάλουμε στην επιφάνεια ό,τι πιο βρώμικο, σκοτεινό, παράξενο, άρρωστο και ανοίκειο έχουμε μέσα μας» (Ελευθεράκης, 2015: 38 επ.).

Η τέχνη, όμως, είναι και γλώσσα¹¹² – πέρα από «δημιουργός γλωσσών» (Lotman, στο Machado, 2011: 98). Όπως αναφέρει ο Gottlieb, «από τη στιγμή που δεν είναι όλες οι γλώσσες λεκτικές, μπορούμε να ορίσουμε ως γλώσσα κάθε επικοινωνιακό σύστημα που λειτουργεί μέσω του συνδυασμού αισθητηριακών σημείων που φέρουν κάποια επικοινωνιακή πρόθεση» (Gottlieb, 2018: 50). «Κάθε μετάδοση νοητικών περιεχομένων είναι γλώσσα, ενώ η μετάδοση μέσω του λόγου αποτελεί μόνο μία ιδιαίτερη περίπτωση» σημειώνει και ο Walter Benjamin (Benjamin, 1991b: 140 επ.). Η τέχνη είναι μέσο επικοινωνίας¹¹³ (Lotman, 1977: 7), άρα γλώσσα, και μάλιστα με την κυριολεκτική έννοια της λέξης (Benjamin, 1991b: 141). Για την ακρίβεια, μπορεί να γίνει λόγος είτε για «τη γλώσσα της μουσικής και της γλυπτικής» (Benjamin, 1991b: 140 επ.), «του θεάτρου, του κινηματογράφου, της ζωγραφικής» (Lotman, 1977: 7), δηλαδή ως «υπο-γλώσσες», είτε για τη γλώσσα της τέχνης ως όλον (ό.π.: 7). Η τέχνη, λοιπόν, μπορεί να περιγραφεί ως ενός είδους «δευτερογενής¹¹⁴ γλώσσα», ενώ το έργο τέχνης ως «κείμενο στη γλώσσα αυτή» (ό.π.: 10).

Συνεπώς, αφού η τέχνη είναι γλώσσα, είναι και σημειωτικό σύστημα. Ο Peirce, συγκεκριμένα, θεωρεί το έργο τέχνης ως σημείο (Peirce, στο Μπάσιν, 1991: 223), ενώ, παράλληλα, διακρίνει μεταξύ ποιοσήμων (qualisigns), δηλαδή ποιοτήτων που αποτελούν και σημεία (π.χ. μυρωδιές, ήχοι, χρώματα, φωτισμός κ.λπ.), μονοσήμων (sinsigns), δηλαδή υπαρκτών πραγμάτων ή γεγονότων που αποτελούν και σημεία (π.χ. γλυπτό, θεατρικό έργο κ.λπ.), και νομοσήμων (legisigns), δηλαδή νόμων-σημείων που ορίζονται από τον άνθρωπο (π.χ. συμβατικά σύμβολα), με την ύπαρξη των νομοσήμων

¹¹² Κατά τον Lotman, υπάρχουν συμβολικές (iconic) και συμβατικές γλώσσες (Lotman, στο Semenenko, 2012: 31).

¹¹³ Ο πομπός και ο δέκτης μπορεί να είναι διαφορετικά πρόσωπα, αλλά ενδέχεται να υπάρχει και «αυτο-επικοινωνία» (Lotman, 1977: 7).

¹¹⁴ «Τα δευτερογενή μοντελοποιητικά συστήματα (όπως ο μύθος, η λαογραφία, οι τελετουργίες, η λογοτεχνία και οι καλές τέχνες) διατυπώνονται ως αυτά που οικοδομούνται πάνω στη φυσική γλώσσα (πρωτογενές σύστημα) και αποκτούν συμπληρωματική δευτερογενή δομή ειδικού τύπου. Συνεπώς τα δευτερογενή συστήματα σχετίζονται κατά κάποιον τρόπο με τη γλωσσική δομή, και αυτή η σχέση πρέπει να καθοριστεί» (Lotman, στο Semenenko, 2012: 37).

να προϋποθέτει ορισμένα μονόσημα, με τη μορφή των οποίων τα νομόσημα θα εκφραστούν, λειτουργώντας ως αντίγραφά τους (Peirce, στο Μπάσιν, 1991: 229 επ.).

Σημείο, λοιπόν, το έργο τέχνης, αλλά υπό ποία έννοια; Πρέπει να διαθέτει σημαίνον και σημαινόμενο, όπως τα σωσσυριανά λεκτικά σημεία, για παράδειγμα; Η απάντηση είναι αρνητική. Όπως σημειώνει ο Lotman, το καλλιτεχνικό κείμενο είναι μία «λεπτομερώς κατασκευασμένη σκέψη», μία ιδέα με δομή, η οποία αντικαθιστά τον δυϊσμό μορφής και περιεχομένου (Lotman, 1977: 12). Για την ακρίβεια, στο καλλιτεχνικό κείμενο –το οποίο είναι μια σύνθετα κατασκευασμένη σημασία–, το περιεχόμενο δεν διαχωρίζεται από τη μορφή (Lotman, στο Semenenko, 2012: 109). Είναι σαν το υποκείμενο και το αντικείμενο να γίνονται ένα (Greimas, στο Martin, Ringham, 2000: 22). Αν, όμως, πρέπει να τηρηθεί ένας «δυϊσμός», ως ο πλέον κατάλληλος κρίνεται εκείνος που προτάθηκε από τον Tolstoy, σύμφωνα με τον οποίον στο έργο τέχνης τον ρόλο του περιεχομένου αναλαμβάνει το αίσθημα, και τον ρόλο της μορφής ο τρόπος μεταβίβασής (Νικολούδης, στο Αριστοτέλης, 1995: 157). Παρόλο, όμως, που η σημειωτική ή δομική ανάλυση πραγματοποιείται στο εγγενές επίπεδο, ενώ στο επίπεδο της δήλωσης είναι ορατό μόνο το αποτέλεσμα του συνδυασμού του (όποιου) σημαίνοντος και σημαινόμενου (Elridge, 2003: 234 επ.), *«τα ποιήματα, η παραστατική ερμηνεία, οι ζωγραφίες και τα αγάλματα κ.λπ. είναι δηλώματα, φανερώνουν κάτι»* (Καλέρη, 2015β: 3) – ακόμα και αν δεν το εκφράζουν με λέξεις.

Ως μη λεκτική επικοινωνία μπορούν να θεωρηθούν οι εκφράσεις του προσώπου, οι χειρονομίες, η μόδα, ο χορός, το θέατρο, η μουσική, η παντομίμα (Harrison, 1973: 93). Όπως σημειώνει ο Harrison, η μη λεκτική επικοινωνία προπαντός «περιλαμβάνει την εξωαισθητική αντίληψη και τις αναλογικές υπολογιστικές και άλλες ανθρώπινες ή μη ανθρώπινες αντιδράσεις» (ό.π.: 93). Για τη Hall, μάλιστα, η σιωπή αποτελεί σημειωτικό φαινόμενο, σημείο, και δη μη λεκτικό¹¹⁵ (Hall, στο Petrilli, 2014: 111), ενώ, για τη Welby, «η σιωπή αποτελεί συχνά μία σημαντικότερη και παραπλανητικότερη δήλωση» (Welby, ό.π.: 174). Όσον αφορά την τέχνη, για τον Molinié, μόνο η λεκτική τέχνη έχει νόημα, ενώ οι υπόλοιπες «δεν έχουν νόημα, αλλά μία αξία, και δεν λένε τίποτα, αλλά εκφράζουν τον κόσμο» (Molinié, 1998: 41).

¹¹⁵ Η Hall διακρίνει μεταξύ μη λεκτικών σημείων που απορρέουν από την απουσία λεκτικών σημείων και μη λεκτικών σημείων που χρησιμοποιούνται ως άμεσα μέσα έκφρασης (π.χ. χειρονομίες, χορός, φωτογραφία, προσημική κ.λπ.) (Petrilli, 2014: 111).

Η τέχνη, επομένως, αποτελεί σημειωτικό σύστημα, και κάθε έργο τέχνης, σημείο¹¹⁶.

¹¹⁶ Το εάν κάθε έργο τέχνης-σημείο είναι «αιτιολογημένο» ή «συμβατικό» θα πρέπει να εξετάζεται ανά περίπτωση. Κατά τον Guiraud, πάντως, «σημεία καθαρής αναπαράστασης μπορούν να λειτουργήσουν έξω από κάθε προηγούμενη σύμβαση», ενώ «όσο λιγότερο ισχυρή είναι η αιτιολόγηση, τόσο πιο δεσμευτική και περιοριστική πρέπει να είναι η σύμβαση και, σε ακραίο όριο, μπορεί μόνη της να εξασφαλίσει τη λειτουργία του σημείου, στο οποίο δεν υπάρχει πια καμιά αισθητή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο». Στην περίπτωση αυτή, το σημείο είναι «αναιτιολόγητο και αυθαίρετο» (Guiraud, 2004: 31), κάτι το οποίο δεν αποτελεί «αρνητικό» χαρακτηριστικό του, δεδομένου του ότι και το σωσσυριανό γλωσσικό σημείο είναι αυθαίρετο. Συνεπώς, τα αισθητικά σημεία, λόγω του εικονικού τους χαρακτήρα, είναι πολύ λιγότερο συμβατικοποιημένα από τα λογικά σημεία και, παρόλο που είναι συμβατικά, «η σύμβασή τους δεν παίρνει ποτέ τη μορφή καταναγκασμού». Στο ακραίο όριο, το νόημα συνταυτίζεται με την παράσταση, και αυτό είναι που προσδίδει στο αισθητικό σημείο τη δημιουργική του δύναμη (ό.π.: 74).

Εν είδει γέφυρας

«Όλοι ξέρουμε ότι η τέχνη δεν είναι η αλήθεια. Η τέχνη είναι ένα ψέμα το οποίο μας μαθαίνει να κατανοούμε την αλήθεια, τουλάχιστον εκείνη την αλήθεια την οποία εμείς (ως άνθρωποι) μπορούμε να κατανοήσουμε. Η τέχνη είναι ένα ψέμα που λέει την αλήθεια».

Pablo Picasso (Picasso, 2002: 84)

«Μεταφυσική, θρησκεία, ηθική, γνώση – όλα απορρέουν από την επιθυμία του ανθρώπου για τέχνη, για ψέματα, από το γεγονός ότι τρέπεται σε φυγή ενώπιον της αλήθειας, από το ότι απαρνείται την αλήθεια».

Friedrich Nietzsche (Steiner, 2004: 394)

«Was uns fehlt, macht uns schöpferisch. Nicht das Zuvielhaben macht schöpferisch, sondern das Zuwenighaben, also der Mangel».

Martin Walser (Walser, 1993: 7)

«Μα, ο φόβος του θανάτου είναι η κινητήριος δύναμη της δημιουργίας του ανθρώπινου πολιτισμού. [...] Οι τέχνες, η φιλοσοφία, οι θρησκείες, δεν είναι παρά μια ανταπόκριση στο μυστήριο του να ξέρεις πως ό,τι κι αν κάνεις, ό,τι κι αν καταφέρεις, παραμένεις προσωρινός, θνητός».

Δημήτρης Παπαϊωάννου (Αντωνόπουλος, 2017)

Αν η τέχνη είναι γλώσσα, σημειωτικό σύστημα, και, αν το έργο τέχνης αποτελεί σημείο, ο καλλιτέχνης δρα ως ένας άλλος Αδάμ, που «ονοματοδοτεί» στην εκάστοτε γλώσσα κάθε καλλιτεχνικού είδους (βλ. γλώσσα της μουσικής, της ζωγραφικής, της γλυπτικής κ.ο.κ.)¹¹⁷ –η οποία, όπως και κάθε γλώσσα, αποτελείται από συνειδητά και ασυνειδητά σύμβολα που συνήθως ενυπάρχουν εγγενώς στη συλλογική μνήμη–, λειτουργώντας δημιουργικά, *ιδαισθητικά*¹¹⁸ και –αναπόφευκτα– υποκειμενικά. Άλλοτε

¹¹⁷ «Άλλωστε οι τέχνες μπορούν να παραβάλλονται, γιατί όλες στηρίζονται στην ποιητική λειτουργία» (Jakobson, στο Αναγνωστάκη, 1988: 46).

¹¹⁸ Ως *ideaesthesia* (idea+aesthesia) –η ελληνική μετάφραση του όρου, ο οποίος προέρχεται από τον χώρο της νευροεπιστήμης και σχετίζεται άμεσα με τη φιλοσοφία της τέχνης των συμβολιστών και των νεοσυμβολιστών, ως «ιδαισθησία», όπως χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία, αποδίδεται στη Σάσσα Μεταλληνού-Chaitow– ορίζεται από τον Danko Nikolić –σε αντιπαράβολή με τη συναισθησία– η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ ιδεών και συλλήψεων και της αισθητικής τους έκφρασης, περιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίον οι τέχνες μπορούν να εκφράσουν σύνθετες ιδέες και έννοιες, με το νόημα και την εμπειρία να βρίσκονται σε απόλυτη ισορροπία μεταξύ τους (Nikolić, 2016 & 2009). Στην ιδαισθησία, μάλιστα, «το νόημα είναι πολύ ευρύτερο από αυτό που μπορεί να εκφραστεί με λέξεις» (Nikolić, 2016: 4).

–ακουσίως ή εκουσίως– ως φιλόσοφος (Wiehl, 2007: 268) και άλλοτε ως Δημιουργός¹¹⁹ –υπό μία έννοια, το έργο τέχνης μπορεί να θεωρηθεί *θεικό* προϊόν–, με τη διαδικασία της παραγωγής του έργου τέχνης να λειτουργεί ως παραβολή της Δημιουργίας (Klee, στο Wiehl, 2007: 270), ως μια μορφή μέθεξης, που ως στόχο έχει να πλησιάσει στο «ιδεώδες», στο «αρχέτυπο», το οποίο και έχει στον νου του κατά τη στιγμή της παραγωγής του έργου τέχνης (πρβλ. Κεντρωτής, στο Πλάτων, 2013: 36).

Η τέχνη μπορεί να εξαθροπίστηκε, να επιστημονοποιηθήκε και να αποδομήθηκε (Παπαδημητρίου, 2017: 38), αλλά εξακολουθεί να υπάρχει, επειδή υπάρχει κενό στη μεταφορά των αισθημάτων (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

¹¹⁹ «Ακόμα και για τον αγνωστικιστή, η πράξη δημιουργίας νοήματος και μορφής φέρει αρχαϊκές ενδείξεις *ύβρεως* (Steiner, 2004: 715). Οι καλλιτέχνες είναι εφευρέτες σημείων.

11. Μετάφραση και Τέχνη

«Η τέχνη πεθαίνει όταν χάνουμε ή αγνοούμε τις συμβάσεις μέσω των οποίων μπορούμε να την αναγνώσουμε, μπορούμε να μεταφέρουμε τη σημασιολογική της δήλωση στο δικό μας ιδίωμα. [...] Αν μας έλειπε η ερμηνεία, δεν θα μπορούσε να υπάρχει κουλτούρα, αλλά μόνο μια υποτυπώδης σιωπή πίσω μας. Εν ολίγοις, η ύπαρξη της τέχνης και της λογοτεχνίας, η πραγματικότητα της βιωμένης ιστορίας σε μια κοινότητα, εξαρτάται από μια αέναη, αν και συχνότατα ασυνείδητη, πράξη εσωτερικής μετάφρασης. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι κατέχουμε τον πολιτισμό επειδή μάθαμε να μεταφράζουμε μέσα από τον χρόνο».

George Steiner (Steiner, 2004: 100)

«Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich».

Theodor Adorno (Adorno, 1973: 499)

«It seems to me that the importance of art must be bound up with the logical fact that it puts reality at a distance, though I have no good theory to offer as to why this is important, unless it is, as Eliot intones, that humankind cannot bear very much reality».

Arthur C. Danto (Danto, 1974: 145)

«To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist».

Samuel Beckett (Ben-Zvi, 1972: 8)

Στο *Εργαστήρι του Μεταφραστή*, ο Μίλτος Φραγκόπουλος γράφει τα εξής:

Η απόφαση του μεταφραστή μοιάζει, από μια σκοπιά, και με εκείνη του καλλιτέχνη ή του συγγραφέα του πρωτοτύπου, αλλά διαφέρει κατά το ότι διαρκώς ελέγχεται από την ύπαρξη ενός ορατού πρωτοτύπου προς το οποίο «τείνει», ενώ στην περίπτωση του καλλιτέχνη, το μόνο πρωτότυπο με το οποίο θα μπορούσε να συγκριθεί η δημιουργία του είναι εκείνο που υπήρξε φευγαλέα στη φαντασία του. Έτσι, η απόφαση του μεταφραστή είναι μια απόφαση που εμπεριέχει μια διαρκή αμφιβολία, ένα «θα μπορούσα να το πω κι αλλιώς». Κατά τούτο, λοιπόν, η δουλειά του μεταφραστή είναι παραπλήσια με του μουσικού ερμηνευτή (ή του σκηνοθέτη) και το μεταφραζόμενο πρωτότυπο αντίστοιχο με τη μουσική παρτιτούρα (ή το θεατρικό έργο). Και με την ίδια έννοια που για έναν γνώστη της μουσικής σημείωσης η «τέλεια» ερμηνεία ενός μουσικού έργου είναι ανέφικτη, έτσι και για τον γνώστη της γλωσσικής σημείωσης η «τέλεια» μετάφραση ενός κειμένου είναι επίσης ανέφικτη – και με μεγαλύτερο συντελεστή δυσκολίας [...] (Φραγκόπουλος, 2003: 56).

Η Μετάφραση και η Τέχνη θα μπορούσαν να ιδωθούν ως οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, και όχι μόνο επειδή η μετάφραση δύναται να θεωρηθεί ως τέχνη¹²⁰, και η

¹²⁰ Λόγος γίνεται, κατά κύριο λόγο, περί της μετάφρασης λογοτεχνικών κειμένων.

τέχνη ως μεταφραστική¹²¹ πράξη¹²². Για τον παραλληλισμό μεταξύ Μετάφρασης και Τέχνης και για την ανάδειξη των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ τους, διερευνάται ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία, ενώ, παράλληλα, προτείνονται και περαιτέρω σημεία τομής, μέσω μιας διάκρισης σε δύο επίπεδα: σε ένα «εμπειρικό» –τα στοιχεία που εντάσσονται στο οποίο είναι αντλημένα από την εμπειρία– και σε ένα «θεωρητικό / φιλοσοφικό» – τα στοιχεία που εντάσσονται στο οποίο απορρέουν από αμιγώς θεωρητική-φιλοσοφική σκέψη.

Εμπειρικό επίπεδο

α) Υπάρχουν πολλοί ορισμοί για τη Μετάφραση, όπως υπάρχουν πολλοί ορισμοί και για την Τέχνη, με αποτέλεσμα i) να μην μπορεί να θεωρηθεί κανένας από αυτούς ως ο πλέον έγκυρος και ii) να δύναται να θεωρηθεί ότι πρόκειται για μη οριστές έννοιες.

β) Τόσο η Μετάφραση όσο και οι Τέχνη θεωρούνται συχνά –κάτι το οποίο δύναται να τεθεί υπό αμφισβήτηση– υποδεέστερα «αντίγραφα» και αποτελούν –ενδεχομένως– μιμητικές πράξεις (ή ακόμα και μιμήσεις μιμήσεως – λέγεται ότι η Τέχνη μιμείται τη φύση, αλλά ως φύση δεν νοείται μόνο το φυσικό περιβάλλον, αλλά και η ανθρώπινη φύση, το «ένδον»), με την επανέμπνευση να αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση κατά τη διαδικασία παραγωγής τους¹²³. Ωστόσο, δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση η ύπαρξη (πολύ) καλών μεταφραστών και καλλιτεχνών. Το μετάφρασμα, όπως και το έργο τέχνης, είναι όντως «μιμήσεις»;

¹²¹ Πολύ συχνά, μάλιστα, καλλιτέχνες, μιλώντας για το έργο τους, χρησιμοποιούν την ίδια τη λέξη «μεταφράζω» (λ.χ. από σκέψη ή ιδέα σε κίνηση ή εικόνα), ενώ ακόμα και οι ίδιοι οι μεταφραστές ισχυρίζονται πολύ συχνά ότι η μετάφραση είναι τέχνη (Vinay, Darbelnet, 1995: 7). Όπως, όμως, σημειώνουν οι Vinay & Darbelnet, θα ήταν όμως μεγάλη ζημία να την τοποθετήσουμε μεταξύ των τεχνών, ίσως ως την όγδοη τέχνη, γιατί με αυτόν τον τρόπο θα ήταν σαν να αρνούμασταν μία από τις ιδιότητές της, το ότι δηλαδή είναι ενταγμένη στο πεδίο της γλωσσολογίας (ό.π.: 7). Παρ' όλα αυτά, η μετάφραση μπορεί, όμως, να θεωρηθεί και τέχνη, υπό την έννοια ότι ο μεταφραστής χρειάζεται να έχει κατακτήσει ορισμένες δεξιότητες, όπως συμβαίνει και με τις τέχνες (ό.π.: 8).

¹²² Συνειδητά επιλέγεται ο όρος «μεταφραστική πράξη», με βάση τη διάκριση του Gideon Toury μεταξύ μεταφραστικής πράξης (translation act) –γνωστής και ως μεταφραστικής διεργασίας ή διαδικασίας, της νοητικής και γνωστικής, δηλαδή, διεργασίας που αφορά τις αποφάσεις που λαμβάνει ο μεταφραστής– και μεταφραστικού γεγονότος (translation event) – δηλαδή του πλαισίου, της περιστασης επικοινωνίας και του κοινωνικοπολιτισμικού περιβάλλοντος που επηρεάζουν τη μεταφραστική πράξη (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 13).

¹²³ «Εκείνη η επανέμπνευση δίχως την οποία μεταφράζω είναι απλά και μόνο παραφράζω σε άλλη γλώσσα» (Πεσσόα, 2005: 55).

γ) Όπως οι λέξεις «έκφραση» και «δημιουργία» μπορούν να χρησιμοποιηθούν, για να περιγράψουν είτε μία διαδικασία είτε ένα αποτέλεσμα (Eldridge, 2003: 122), έτσι, πολύ συχνά, με τη λέξη «μετάφραση», άλλοτε εννοείται η μεταφραστική διαδικασία και άλλοτε το αποτέλεσμα αυτής, το μετάφρασμα.

δ) Τέχνη είναι ό,τι προσλαμβάνεται και γίνεται αποδεκτό ως τέτοια, και το ίδιο ισχύει και για τη Μετάφραση.

ε) Η Μεταφρασιολογία (ή και η Φιλοσοφία της Μετάφρασης) είναι για τη Μετάφραση ό,τι και η Αισθητική για την Τέχνη.

στ) Ευρείες κατηγοριοποιήσεις δεν βρίσκουν εφαρμογή ούτε στη Μετάφραση (π.χ. κανένα κείμενο δεν είναι αμιγώς λογοτεχνικό, τεχνικό κ.ο.κ.) ούτε στην Τέχνη.

ζ) Το ερώτημα σχετικά με το εάν πρόκειται για «επιστήμες» ή «τέχνες» δεν παύει να τίθεται. Και οι δύο φαίνεται, πάντως, πως σχετίζονται με την «τέχνη» με την έννοια του απτού, της *μήτεως* (πρβλ. Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων), της *ars* και της *craft*, και πως συνιστούν *μεταφορές* (κυριολεκτικά και μεταφορικά, και επειδή η «σκέψη» είναι *μεταφορική* και επειδή γίνεται *μεταφορά* στην πράξη).

η) Οι μεταφραστές –περισσότερο– και οι καλλιτέχνες (ως μεταφράζοντα υποκείμενα) –λιγότερο– θεωρούνται ενδιάμεσοι, *media*, διαμεσολαβητές¹²⁴.

θ) Κάθε έκφραση της ανθρώπινης πνευματικής ζωής μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια μορφή γλώσσας, γι' αυτό και είναι δυνατό να γίνεται λόγος περί γλώσσας της μουσικής, της γλυπτικής κ.ο.κ. (Benjamin, 1991b: 140). Συνεπώς, είτε πρόκειται για τη «γλώσσα» του εκάστοτε καλλιτεχνικού είδους είτε για τη γλώσσα, η οποία αποτελεί το εργαλείο του μεταφραστή, τόσο η Τέχνη όσο και η Μετάφραση εργάζονται με «σύμβολα».

ι) Ο μεταφραστής μπορεί να οδηγείται στην παραγωγή μεταφράσματος είτε ασυνείδητα –π.χ. κατά τη διάρκεια μιας συνομιλίας μεταξύ δύο ανθρώπων, καθένας από τους οποίους επιτελεί μεταφραστική πράξη, όταν ερμηνεύει τα λεγόμενα της άλλης πλευράς, αλλά και όταν καλείται να εξηγήσει περαιτέρω όσα ο ίδιος λέει– είτε συνειδητά –εφαρμόζοντας, ενδεχομένως, κάποια μεταφραστική θεωρία και κινούμενος προς κάποιον συγκεκριμένο σκοπό–, και το ίδιο ισχύει *mutatis mutandis* και για τον καλλιτέχνη.

¹²⁴ «Ο Ερμής έκλεψε τα βόδια του Απόλλωνα, αλλά έβαλε τις οπλές ανάποδα. Τα οδήγησε στην Κυλλήνη, αλλά φαινόταν σαν να μην είχε γίνει καμία μετακίνηση. Το ίδιο ισχύει και για τη μετάφραση. Η μετάφραση είναι μετακίνηση, και ας πιστεύεται ότι δεν αλλάζει τίποτα. Ο μεταφραστής είναι Ερμής και κλοπικός» (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

ια) Τα στερεοτυπικά ερωτήματα που τίθενται για το έργο του μεταφραστή τίθενται και για το έργο του καλλιτέχνη: πρόκειται για επάγγελμα ή για χόμπι, για επιστήμη ή για τέχνη;

Θεωρητικό / φιλοσοφικό επίπεδο

α) Εξαιρουμένης της οικονομικής παραμέτρου, τα κίνητρα που ωθούν τον μεταφραστή να μεταφράσει δεν διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό από τα κίνητρα που ωθούν τον καλλιτέχνη να δημιουργήσει. Πρόκειται για την ανάγκη για έκ-φραση και «κοινωνία», για κάθαρση και λύτρωση, για μεταφορά του ένδον –το οποίο δεν δύναται να εκφραστεί αλλιώς– στον εξωτερικό κόσμο – και όπου «μεταφορά», βλ. «μετάφραση». Άλλωστε, «οι τέχνες εξακολουθούν να υπάρχουν, επειδή υπάρχει αυτό το κενό στη μεταφορά των αισθημάτων» (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

β) Η Μετάφραση και η Τέχνη αποτελούν απόπειρες και διαδικασίες απονομής νοήματος μέσω διερευνητικών διεργασιών (ό,τι αυτό συνεπάγεται, δηλαδή με σημεία αφετηρίας, σημεία αφίξεως, διάσχιση «ερήμων», στάση σε «οάσεις» κ.ο.κ.), με τον μεταφραστή και τον καλλιτέχνη σε ρόλο περιπλανητή, αλλά και ονοματοθέτη Αδάμ.

γ) Αν οι μεταφορικά (ή και κυριολεκτικώς) νοούμενες («)μεταφραστικές(»)(/)καλλιτεχνικές (ή «μεταφραστικές» καλλιτεχνικές ή καλλιτεχνικές μεταφραστικές) πράξεις επιδιώκουν την (επαν)έκφραση του άλεκτου ή την επιστροφή σε αυτό, ενδεχομένως να επιδιώκουν εμμέσως και την κυριαρχία του άρρητου, συνεπώς της βαθύτερης ουσίας της ύπαρξης, και άρα μπορούν να θεωρηθούν ως προσπάθεια επιβολής της νιτσεϊκής θέλησης για δύναμη.

δ) Η καλλιτεχνική δημιουργία –όπως, υπό μία έννοια, και η συμβατική μεταφραστική πράξη– μπορεί να θεωρηθεί ως πράξη «αυτομετάφρασης». Κατά τη Susan Bassnett, όμως, η αυτομετάφραση δεν θεωρείται μετάφραση (Bassnett, 1998: 30).

ε) Διάφορες μεταφραστικές θεωρίες βρίσκουν *mutatis mutandis* εφαρμογή και κατά την καλλιτεχνική δημιουργία [π.χ. «διάφανος» καλλιτέχνης, κατά τον «διάφανο» μεταφραστή του Lawrence Venuti (Venuti, 1995)].

στ) «Όλα τα έργα τέχνης, η τέχνη εν γένει, άρα στο μέτρο της και η μετάφραση, είναι, σύμφωνα με τον Αντόρνο, *αινίγματα* (Rätsel)» (Κεντρωτής, στο Baudelaire, 2018: 816).

ζ) Για τον Arthur Danto, τα έργα τέχνης απέχουν από τα πραγματικά αντικείμενα όπως και οι λέξεις, και η τέχνη διαφέρει από την πραγματικότητα όπως και η γλώσσα, όταν χρησιμοποιείται περιγραφικά (Elridge, 2003: 79).

η) Η σχέση της τέχνης με τη ζωή είναι σχέση ομοιότητας και αναλογίας, όχι ταυτότητας (Semenenko, 2012: 35). Το αυτό ισχύει και για τη σχέση μετάφρασης-«πρωτοτύπου».

θ) Αν ο μεταφραστής μπορεί να θεωρηθεί ως ντροπαλός συγγραφέας (Παντελάκη, 2015), θα μπορούσε ο καλλιτέχνης να θεωρηθεί ως ντροπαλός «Δημιουργός», και τα έργα τους –το μετάφρασμα και το έργο τέχνης, κατ’ αντιστοιχία– ως μερική αποκάλυψη μιας καταπνιγμένης θέλησης ή ως *Aufgabe*, υπό τη διττή έννοια του Walter Benjamin («έργο» και «παραίτηση» στα Γερμανικά);

ι) Το έργο τέχνης είναι ανοιχτό σε ερμηνείες –και το μη λεκτικό σε ακόμα περισσότερες¹²⁵–, αφού αυτά που εννοούνται είναι περισσότερα από αυτά που λέγονται, και χρειάζεται έναν δέκτη, για να ολοκληρωθεί. Το αυτό ισχύει και με το μετάφρασμα (όπως και με κάθε κείμενο, πρβλ. Roland Barthes και κίνημα «ο θάνατος του συγγραφέα»). Για τον λόγο αυτόν, κανένα από τα δύο δεν σημαίνει για τον δέκτη ό,τι σήμαινε για τον δημιουργό του [πρβλ. «He could not make the hobby horse mean to us what it meant to its first creator» (Gombrich, 1985: 11)].

ια) Το έργο τέχνης και το μετάφρασμα λειτουργούν ως αλληγορίες, αγορεύουν κάτι «άλλο».

ιβ) Τις τελευταίες δεκαετίες γίνεται λόγος τόσο περί του «τέλους¹²⁶» της μετάφρασης (βλ. υπολογιστικά υποβοηθούμενη μετάφραση, μηχανική μετάφραση κ.ο.κ.) όσο και περί του «τέλους» της τέχνης (βλ. Arthur Danto κ.ά.). Η έννοια του τέλους, όμως, είναι, φυσικά, απολύτως σχετική και πολυσχιδώς ερμηνευόμενη.

¹²⁵ Και, παρά το ότι αυτές οι τέχνες είναι ανοιχτές σε ερμηνείες, εξακολουθούν να είναι καθολικές.

¹²⁶ Αν η τέχνη είναι μετάφραση και αν το τέλος της μετάφρασης δηλώνει το τέλος της τέχνης και αντιστρόφως, υπάρχει και «death of the artist» κατ’ αναλογία του «death of the author»; Και ποιος είναι αυτός ο δημιουργός, τελικά, που «πεθαίνει», και πώς;

11.1. Το έργο τέχνης ως μετάφρασμα

*«Το μοτίβο της τέχνης είναι: ξέρω ότι δεν είναι αυτό που αναπαριστά,
αλλά βλέπω καθαρά ότι είναι αυτό που αναπαριστά».*

Juri Lotman (Lotman, 2011: 250)

*«The Relationship between the artistic idea and the construction of a literary work reminds one
of the relationship between life and the biological structure of a cell».*

Juri Lotman (Lotman, στο Kull, 2015a: 257)

*«Το έργο τέχνης δεν είναι αντανάκλαση, εικόνα του κόσμου.
Είναι κατ' εικόνα του κόσμου».*

Ευγένιος Ιονέσκο (Ιονέσκο, 1971: 156)

*«Όσο για μένα αποφάσισα να μην αναγνωρίσω άλλους νόμους από της φαντασίας μου.
Κι αφού η φαντασία μου έχει νόμους, αυτό είναι μια καινούρια απόδειξη
ότι τελικά δεν είναι αυθαίρετη».*

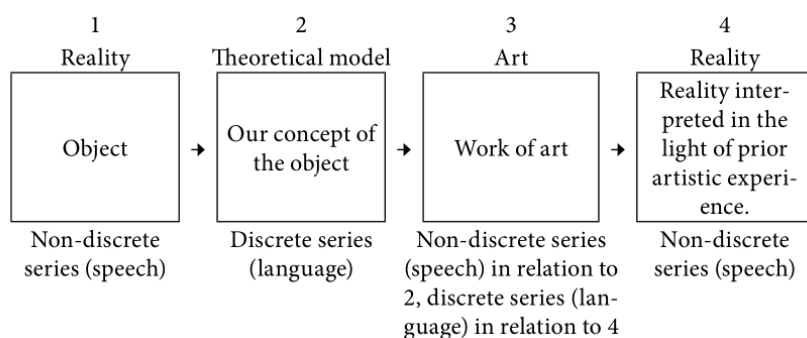
Ευγένιος Ιονέσκο (Ιονέσκο, 1971: 47)

Ο Hegel όρισε την τέχνη ως το ενδιάμεσο μεταξύ της καθαρής σκέψης και του εξωτερικού, αισθητικού και παροδικού κόσμου, μεταξύ της φύσης και της πεπερασμένης πραγματικότητας, από τη μια, και της απεριόριστης ελευθερίας της εννοιολογικής σκέψης, από την άλλη (Grewe, 2004: 209). Επιμένει, μάλιστα, πως το βασικό στοιχείο της ποίησης είναι η εσωτερική αναπαράσταση και η ίδια η αντίληψη, με αποτέλεσμα το έργο να παραμένει ανεπηρέαστο από μεταβολές από ένα σύστημα σημείων σε ένα άλλο, δηλαδή από τη μετάφραση (Sallis, 2008: 56). Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Walter Benjamin σημειώνει ότι η γλώσσα της γλυπτικής ή της ζωγραφικής βασίζεται, στην ουσία, σε γλώσσες, στις οποίες βρίσκουμε μία μετάφραση της γλώσσας των πραγμάτων σε μια απείρως υψηλότερη γλώσσα. Πρόκειται για γλώσσες χωρίς ονόματα και ήχους, οι οποίες εκπορεύονται από την ύλη (Benjamin, 2002b: 73). Από πολύ νωρίς αρχίζει, δηλαδή, να υπονοείται πως στην παραγωγή του έργου τέχνης ενυπάρχει μία μεταφραστική διαδικασία, η οποία υπερβαίνει τη διασημειωτική μετάφραση υπό την έννοια της μεταφοράς από ένα «απτό» σημειωτικό σύστημα (συνήθως από ένα λογοτεχνικό κείμενο) σε ένα «καλλιτεχνικό» σημειωτικό σύστημα (σε μουσική σύνθεση, ζωγραφικό πίνακα κ.ο.κ.).

Αλλά και ο Wittgenstein, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της μουσικής, ανέφερε ότι «η ηχογράφηση στο γραμμόφωνο, η μουσική σκέψη, η παρτιτούρα, τα κύματα του ήχου, όλα βρίσκονται σε αυτή την οπτική εσωτερική σχέση μεταξύ τους, που βρίσκεται μεταξύ γλώσσας και κόσμου. Η λογική δομή σε όλα αυτά είναι η ίδια. [...] Είναι ο κανόνας της μετάφρασης αυτής της γλώσσας στη γλώσσα της ηχογράφησης στο γραμμόφωνο» (Wittgenstein, στο Gorlée, 1994: 89). Τα συναισθήματα και η σκέψη (δηλαδή οι νοητικές εικόνες) είναι λίγο-πολύ μεταφράσιμα σε προφορικές λέξεις, και αυτές με τη σειρά τους μπορεί να μεταφραστούν πάλι σε (μη λεκτικά) εξωτερικά σημεία (ό.π.: 96). Και αυτού του είδους η μετάφραση χαρακτηρίζεται ως «διασημειωτική» (Gorlée, 1994: 96).

Ο πρώτος, ίσως, όμως, που μίλησε με μη «συμβατικούς» όρους ήταν ο Charles S. Peirce, ο οποίος δήλωσε ότι σημεία-σκέψεις μπορούν να μεταφραστούν σε αισθήσεις, συναισθήματα και ενέργειες (ό.π.: 103) –στους τρεις τρόπους του είναι (ό.π.: 104)– και το αντίστροφο (ό.π.: 103).

Πρωτοπόρος σε αυτού του είδους τη «μη συμβατική» μεταφρασσιολογική σκέψη, ακολουθώντας, όπως φαίνεται, τα χνάρια του Peirce, αναδεικνύεται και πάλι ο Yuri Lotman. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος, η τέχνη είναι «ένα ανάλογο της πραγματικότητας (ενός αντικειμένου), μεταφρασμένο στη γλώσσα ενός δεδομένου συστήματος» (Lotman, 2011: 250). Για τον Lotman, ένα έργο τέχνης είναι πάντοτε συμβατικό (ό.π.: 250), και η τέχνη ένα μοντελοποιητικό σύστημα, το περιεχόμενο της οποίας υπάρχει στον πραγματικό κόσμο και μεταφράζεται στη γλώσσα της συνείδησής μας, για να μεταφραστεί πάλι στη γλώσσα μιας δεδομένης μορφής τέχνης (ό.π.: 250 επ.). Και, όπως στη γλωσσολογία κάθε σημείο συντίθεται από ένα σημαίνον και από ένα σημαινόμενο, «τα έργα τέχνης δομούνται βάσει της αρχής των σημείων-ειδώλων» (ό.π.: 251), και «η πληροφορία που εμπεριέχεται στο έργο τέχνης είναι αδιαχώριστη από τη μοντελοποιητική του γλώσσα και από τη δομή του ως σημείου-μοντέλου (ό.π.: 251). Η διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης, κατά τον Yuri Lotman, περιγράφεται στο ακόλουθο διάγραμμα:



(Lotman, 2011: 267)

Όπως, μάλιστα, σημειώνει, πρόκειται για μια διαδικασία καθόλου αυστηρά ντετερμινιστική, αλλά «ανοιχτή» και βασισμένη σε πιθανολογικούς νόμους (ό.π.: 267).

Από τη στιγμή, τέλος, που, μιλώντας για τη διασημειωτική μετάφραση, ο Umberto Eco αναφέρει ότι οι ισοδυναμίες κατά το πέρασμα από μία λεκτική σε μία οπτική ή μουσική γλώσσα δεν μπορούν να καθοριστούν, τουλάχιστον με όρους διαγλωσσικής μετάφρασης (Eco, στο Dusi, 2015: 185), οι πιθανότητες και οι δυνατότητες καθορισμού ισοδυναμιών κατά το πέρασμα από μη λεκτικές σε μη λεκτικές γλώσσες περιορίζονται αισθητά.

«Μία ύπαρξη που δεν θα σχετιζόταν καθόλου με τη γλώσσα είναι μια ιδέα» είχε πει ο Walter Benjamin (Benjamin, 1991b: 141). Και «έργα τέχνης-ιδέες» θα πραγματευτούν τα επόμενα κεφάλαια της εργασίας. Έργα τέχνης που είναι σύμβολα και βρίθουν συμβόλων – άλλωστε, για τον Πιρς, το σύμβολο είναι η ανώτερη βαθμίδα της ελεύθερης δημιουργίας (η ύψιστη «σημειωτική») (Μαξ Μπένζε, στο Μπάσιν, 1991: 232 επ.). Το συναίσθημα, στο επίπεδο του είναι, προηγείται της μακρο-αφήγησης (Martin, Ringham, 2000: 57), και τα μη λεκτικά έργα τέχνης είναι ανοιχτά σε περισσότερες ερμηνείες.

«... και οι ευτυχείς που έχουν στα χείλη τους τη φράση με την οποία η σκέψη τούς αποκαλύφθηκε – τη φράση που είναι αναπόφευκτη και όμοια με την ιδέα τους, τη φράση έκφραση».

Φερνάντο Πεσσόα (Πεσσόα, 2005: 46)

«Άλλο είναι η εσωτερική εμπειρία μιας δημιουργικής στιγμής έμπνευσης και άλλο η πραγματοποίησή της μέσω της οδυνηρής συναρμολόγησης των υλικών, μέχρι να συντηχθούν σε μία οργανική ενότητα».

Arnold Schönberg (Παπαδημητρίου, 2017: 28 επ.)

«Όλο το ενδιαφέρον της τέχνης έγκειται στο ξεκίνημα. Μετά το ξεκίνημα, βρίσκεται ήδη στο τέλος».

Pablo Picasso (Picasso, 2002: 84)

«Υπάρχει πιθανότητα μέσω της τέχνης να ξαναγυρίσουμε πίσω στη ζωή;»

Γιάννης Ρίτσος

«Είναι γιατί, κατά μίαν έννοια, όλος ο κόσμος είναι φιλόσοφος. [...] Σ' αυτή την έννοια, αφού ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει απ' ευθείας το πραγματικό, είναι ένας πραγματικός φιλόσοφος. [...] Η ποιότητα του καλλιτεχνικού έργου προέρχεται ακριβώς από το γεγονός ότι η φιλοσοφία του είναι 'ζωντανή', ότι είναι ζωή κι' όχι αφηρημένη σκέψη. [...] Μία επιστημονική θεωρία μπορεί να εξουδετερώσει μian άλλη θεωρία επιστημονική αλλά οι αλήθειες των έργων της τέχνης αλληλοϋποστηρίζονται. Φαίνεται πως η τέχνη θα δικαιώσει τη δυνατότητα μιας μεταφυσικής ελευθεριότητας».

Ευγένιος Ιονέσκο (Ιονέσκο, 1971 [1961]: 36)

Το έργο τέχνης –και συγκεκριμένα το μη λεκτικό έργο τέχνης, στις μορφές που εξετάζεται στην παρούσα εργασία (α) σωματικό (και πειραματικό) θέατρο, β) χορός, γ) μουσική, δ) ζωγραφική – φωτογραφία – animation), με συνειδητή παράλειψη της καλλιτεχνικής έκφρασης μέσω της συγγραφικής τέχνης– μπορεί να θεωρηθεί ως μετάφρασμα από τρεις πλευρές. Είτε ως μετάφρασμα, το πρωτότυπο του οποίου είναι ένα άλλο έργο τέχνης –οπότε πρόκειται εμφανώς περί διασημειωτικής μετάφρασης– είτε ως μετάφρασμα, το πρωτότυπο του οποίου βρίσκεται στον πυρήνα της ανθρώπινης νόησης, στη σκέψη, και το οποίο συνιστά το αποτέλεσμα μιας μετάβασης από τον «ιδεαλισμό» στον «ρεαλισμό».

Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, όμως, όχι μόνο πηγάζει από το δεύτερο προαναφερθέν πρωτότυπο, αλλά παράλληλα συνιστά και μία τινί τρόπω *ιερή*¹²⁷ απόπειρα επιστροφής σε αυτό, όχι τόσο μέσω μιας διασημειωτικής μεταφραστικής πράξης, όπως παρουσιάστηκε και αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά μέσω μιας, μάλλον ενδόμυχης και ασυνείδητης, «αντίστροφης ενδογλωσσικής μεταφραστικής διαδικασίας» από («ενδιάθετο λόγο») σε («ενδιάθετο λόγο»). Δεν

¹²⁷ Μία από τις πολλές σημασίες του αγγλικού ρήματος «to translate», σύμφωνα με το Collins English Dictionary, είναι: «*μεταφέρω τα λείψανα ή το σκήνωμα ενός αγίου από μια τοποθεσία σε μian άλλη*» (Κόνολι, 2012: 40 επ.). Η ιδέα, το άλεκτο, μπορεί να θεωρηθεί «ιερή» και, ως εκ τούτου, δυσπρόσιτη.

πρόκειται, ωστόσο, για κυκλική, αλλά για ανα-κυκλωτική, σπειροειδή και αμφίδρομη πορεία, καθώς είναι αδύνατο να απαλειφθούν όλα όσα έχουν κατακτηθεί διαχρονικά κατά τη μετάβαση από την προβαβελική στη μεταβαβελική εποχή.

Το μη λεκτικό έργο τέχνης, λοιπόν, α) ως αποτέλεσμα *διασημειωτικής μετάφρασης* (με πρωτότυπο ένα άλλο έργο τέχνης), β) ως αποτέλεσμα *διασημειωτικής μετάφρασης* (με πρωτότυπο ό,τι προηγείται της λεκτικής έκφρασης) και γ) ως απόπειρα *αντίστροφης* (και ευθείας) «ενδογλωσσικής» μετάφρασης.

Στην παρούσα εργασία, όμως, δεν γίνεται λόγος περί οποιουδήποτε έργου τέχνης, αλλά περί του μη λεκτικού έργου τέχνης (με παραδείγματα αντλημένα και από τη σύγχρονη εποχή, δηλωτικά της τάσης για «επιστροφή» στις «ρίζες», στις πρώιμες εμπειρίες της ανθρωπότητας¹²⁸).

Οι λέξεις είναι το ασθενέστερο εκφραστικό στοιχείο (ενώ η μουσική και η ζωγραφική –με αυτή τη σειρά– τα ισχυρότερα), γι' αυτό και η περί ης ο λόγος «επιστροφή» σε αυτό που δεν δύναται να εκφραστεί με λέξεις, επειδή ακριβώς δεν συνίσταται σε λέξεις, στην κοινή σε όλους «μητρική» γλώσσα, συνιστάται να πραγματοποιείται μέσω καθολικότερων μέσων, βρισκόμενων πλησιέστερα στα αρχέτυπα, στη συλλογική μνήμη¹²⁹ και στο συλλογικό ασυνείδητο.

Αυτό που θεωρείται «πρωτότυπο» (π.χ. μουσικό έργο, πίνακας κ.ο.κ.) είναι ήδη «παραλλαγή¹³⁰», «μετάφρασμα»¹³¹, και η «μετάφραση» έγκειται στη διαδικασία εύρεσης μιας απάντησης στο «πώς;» που διερωτάται ενδόμυχα ο καλλιτέχνης, με το ίδιο το έργο τέχνης να αποτελεί, εν τέλει, την απάντηση στο ερώτημα αυτό. Όπως και σε κάθε μεταφραστική διαδικασία, το μετάφρασμα θα πρέπει να υπακούει στους κανόνες της γλώσσας αφίξεως (στις συμβάσεις της θεατρικής γλώσσας, της γλώσσας της μουσικής κ.λπ., εν προκειμένω), και η ισοδυναμία του με το πρωτότυπο είναι τόσο επιτεύξιμη όσο και σε κάθε άλλη περίπτωση μετάφρασης – οι «δυσκολίες» κατά τη «μεταφορά» μαρτυρούν έτι περισσότερο την παρεμβολή μεταφραστικής διαδικασίας,

¹²⁸ «Ως αρχές της τέχνης θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ορισμένες ενέργειες του ανθρώπου, κυρίως ο ρυθμός, η μαγεία, ο χορός, η μουσική, η ποίηση και οι πλαστικές τέχνες (Μαρκαντωνάτος, 2008: 39).

¹²⁹ Για τον Yuri Lotman, η συλλογική μνήμη είναι ένας δυναμικός μηχανισμός αυτοσυντήρησης και αυτοδιάδοσης του πολιτισμού (Semenenko, 2012: 110).

¹³⁰ Όρος που απαντάται και στη μουσική.

¹³¹ Ο Walter Benjamin έκανε λόγο για πρωτότυπο και μετέπειτα έργα (Benjamin, 1991a). Το «πρωτότυπο» το δικό του είναι το «μετάφρασμα» υπό την έννοια της παρούσας εργασίας. Τα «μετέπειτα έργα» είναι απλώς επιφανειακές κόπιες.

κατά την οποία βασικό ρόλο διαδραματίζει, δεδομένης της χρονικής απόστασης από το πρωτότυπο, και ο παράγοντας *μνήμη*.

Η τέχνη, συνεπώς, που δεν μετέρχεται λεκτικά μέσα δεν αποτελεί πρωτογενή έκφραση, αλλά δυνάμει την πιο ισοδύναμη μετάφραση της διάνοιας και του ψυχισμού, της έμπνευσης και της ανάγκης του ατόμου για δημιουργία και α-λήθεια. Και ο καλλιτέχνης είναι ένας μεταφραστής, ένας «εφευρέτης σημείων», όπως χαρακτήριζε ο Guiraud τον ποιητή και τον τροβαδούρο (από το ρήμα *trouver*: ευρίσκω), ένας εφευρέτης «σημείων που πάνε να γίνουν, σχετικών εκφράσεων που πάνε να διατυπωθούν· σημείων αυθόρμητων, εν τη γενέσει τους, που δεν αποκτούν σημειολογική ισχύ παρά εφόσον γενικευθούν κι εφόσον η σημαίνουσα σχέση γίνει ρητή» (πρβλ. Guiraud, 2004: 74 επ.).

Δύο σημειώσεις εν είδει κατακλείδας του παρόντος κεφαλαίου: α) σε καμία περίπτωση δεν υποτιμάται η αδιαμφισβήτητα τεράστια αξία της γλώσσας, απλώς παρουσιάζεται μία διαφορετική θέαση των πραγμάτων, και β) το γεγονός ότι ο «πρωτογονισμός» [βλ. λήμμα «πριμιτιβισμός (πρωτογονισμός)», στο Μαρκαντωνάτος, 2008: 305] φαίνεται πως έχει επιστρέψει στην τέχνη δεν σημαίνει ότι έχει εξαντληθεί το υλικό των καλλιτεχνών –στην τέχνη επικρατεί «βορτικισμός» [βλ. λήμμα «βορτικισμός (στροβιλισμός, δινισμός)», ό.π.: 102], η δίνη είναι ενέργεια μετουσιωμένη σε καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά η ενέργεια δεν γεννάται από το μηδέν ούτε χάνεται, απλώς αλλάζει μορφές, και οι συγκεκριμένες πράξεις «μετάφρασης» ίσως αποτελούν απόπειρες επιστροφής στην αρχική μορφή ενέργειας–, αλλά ίσως συνιστά απόδειξη του ότι η τέχνη –όπως και καθετί στη ζωή– κάνει κύκλους, η τροχιά κάποιου από τους οποίους ίσως σύντομα καταλήξει και πάλι στη «γλώσσα».

Μήπως, στην εποχή της τεχνικής, ο άνθρωπος θα πρέπει να τείνει ευήκοον ους και να αφουγκραστεί το είναι και το ον μέσα από σπουδαίους καλλιτέχνες, όπως πρότεινε ο Heidegger (Λαζαράτος: υλικό διαλέξεων);

ΘΕΑΤΡΟ (Theater)

Μπέρτολτ Μπρεχτ
(μτφ.: Γιώργος Κεντρωτής)

Στο φως περνάνε κι εμφανίζονται
οι εις ους αφορά το έργο, οι προς ους η διασκέδαση,
οι εις μεταβολάς υποκείμενοι.

(Μπρεχτ, 2014: 592)

Ενότητα Δ

12. Η τέχνη του σωματικού θεάτρου

«Εὖ μέν, ἀλλ' οὐδὲν πρὸς τὴν Παρμένοντος ὕν».

Πλούταρχος (Πλούταρχος: 674 b-c)

«Το θέατρο εξεικονίζει την ανθρώπινη κατάσταση στην πιο καθαρή μορφή της».

Abbé Ferdinando Galiani (Μπλούμενμπεργ, 2017: 59)

«Δεν γελάμε ή κλαίμε στα Αγγλικά ή στα Γαλλικά».

Μαρσέλ Μαρσό (Μαρσέλ Μαρσό: Η μαγική τέχνη της σιωπής, 2019)

Η φυσική παρουσία υποκριτών στη σκηνή ανέκαθεν αποτελούσε προϋπόθεση εκ των ων ουκ άνευ για τον ορισμό του θεατρικού συμβάντος. Υπό αυτή την έννοια, κάθε θεατρικό είδος είναι εκ των πραγμάτων *σωματικό*.

Παρ' όλα αυτά, κατά τη δεκαετία του '60, όπως σημειώνει ο Ζαν Ντυβινιό, «η εικόνα που είχε ο άνθρωπος για το σώμα του άλλαξε και το σώμα από αντικείμενο έγινε υποκείμενο» (Ντυβινιό, 2000: 19), πρωταγωνιστής και επίκεντρο αυτού που από τη δεκαετία του 1980 άρχισε να γίνεται γνωστό ως *σωματικό θέατρο* (physical theatre/Körpertheater).

Με ρίζες που ανάγονται στο αρχαιοελληνικό δράμα και το αυτοσχεδιαστικό θέατρο της *commedia dell' arte*, η τέχνη του *σωματικού θεάτρου* —η οποία αρχικά σχετιζόταν εξίσου τόσο με το αβανγκάρντ θέατρο όσο και με τον χορό, το χοροθέατρο (Sánchez-Colberg, 1996: 40, 47)—, ως αναπαραστατική τέχνη βρισκόμενη σε άμεση συνάφεια με το πειραματικό¹³² θέατρο, την παντομίμα (Gottlieb: 1), τη μιμική (Murray, Keefe, 2007: 14), το μινιμαλιστικό θέατρο (Pavis, 2006: 222), το θέατρο των χειρονομιών (ό.π.: 232, 525 επ.) και τον «καλειδοσκοπικό λόγο της performance (Wirth, ό.π.: 381 επ.), έθεσε το σώμα, ως βασικό εκφραστικό εργαλείο, ως αφηγητή και ως «μεσολαβητικό στοιχείο μεταξύ εσωτερικότητας (συνείδησης) κι εξωτερίκευσης (φυσικού όντος)» (ό.π.: 525), στο επίκεντρο της θεατρικής πράξης, με

¹³² Η «κλασική» τέχνη καταπνίγει το «ζωώδες».

τον λόγο¹³³ –ο οποίος πολύ συχνά απουσιάζει εντελώς– περισσότερο να συμπληρώνει παρά να σημαίνει, υπαινισσόμενη ότι το ουσιώδες έγκειται σε ό,τι είναι οντολογικά άρρητο.

Το σωματικό θέατρο αρχικά εισήχθη ως «μανιφέστο»-απάντηση στον δυισμό μεταξύ λόγου και σώματος και στην επικράτηση του πρώτου έναντι του δεύτερου στον χώρο του θεάτρου¹³⁴ (Murray, Keefe, 2007: 7), το οποίο ήταν ρεαλιστικό και νατουραλιστικό (Moschochoriti, 2009: 9). Στο σωματικό θέατρο¹³⁵ το σώμα είναι πρωταγωνιστής: το σωματικό θέατρο ξεκινά από το σώμα, είναι το βίωμα με το σώμα, η έμπνευση γύρω από το σώμα, η δημιουργική σκέψη πάνω στο σώμα (Gottlieb: 1). Το σώμα το ίδιο αποτελεί performance (Coetzee, Munro, 2010: 10), αφηγείται μια ιστορία και προκαλεί συναισθήματα μέσω της κίνησης.

Αν και οι πρώτοι επαγγελματίες του είδους εμφανίστηκαν τον 19^ο αιώνα (βλ. François Delsarte, Vsevolod Meyerhold, Grotowski), αν και οι τεχνικές του σωματικού θεάτρου χρησιμοποιούνταν ήδη από τα τέλη του 19^{ου} (βλ. Michael Tchekhov) και από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (βλ. Antonin Artaud, Bertolt Brecht) για διδακτικούς κυρίως σκοπούς, το σωματικό θέατρο άρχισε να αποκτά καθεστώς διακριτού θεατρικού είδους στην Ευρώπη της δεκαετίας του 1980 με τη μέθοδο Stanislavski περί της ένωσης του σώματος με το πνεύμα, των τεχνικών ψυχικής προετοιμασίας και της χρησιμοποίησης του υποσυνείδητου και του ενστίκτου (Stanislavski, 2010: 78), με τα διδάγματα του Jacques Lecoq και με ομάδες όπως οι DV8¹³⁶, το *Théâtre de complicité* και η ομάδα του David Glass (Moschochoriti, 2009: 11-14).

Κατά την Callery, το σωματικό θέατρο έχει ως σημείο αφετηρίας το σώμα και όχι κάποιο γραπτό σενάριο (Callery, στο Freshwater, 2007: 172). Μέσα από την κινητική (kinesics) (Poyatos, 2008: 255-257), συμβολικές χειρονομίες, την επαφή των

¹³³ Με τον Ιονέσκο το μη λεκτικό θέατρο άρχισε να λαμβάνει μορφή. Όπως σημείωνε και ο ίδιος ο Ιονέσκο, η γλώσσα δεν χρησιμοποιείται πλέον με μη αναφορικό τρόπο, δεν φέρει κάποιο νόημα και δεν παρέχει τις δομές για την οργάνωση μιας εμπειρίας του κόσμου. Η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου διασπάται, ενώ τα αντικείμενα, οι χαρακτήρες, οι σκηνές και τα γεγονότα αποκτούν μια πολλαπλή και κατακερματισμένη ταυτότητα με διακυμάνσεις (Ionesco, στο Sánchez-Colberg, 1996: 42).

¹³⁴ Στο δυτικό θέατρο το μεγαλύτερο μέρος του νοήματος περιέχεται, ωστόσο, στο γραπτό κείμενο, ενώ το σώμα παρέχει νοήματα δευτερευόντως, συχνά μάλιστα ακούσια και μη απροσχεδίαστα (Fleishman, 1997: 201).

¹³⁵ Για τον Gottlieb, το σωματικό θέατρο αποτελεί ένα ανοιχτό πεδίο που συνδέει τις παραστατικές με τις πλαστικές τέχνες (Gottlieb: 1).

¹³⁶ Η DV8 έχει, ωστόσο, αποστασιοποιηθεί από τον όρο «σωματικό θέατρο», δηλώνοντας πως η υπερβολική του χρήση τον έχει καταστήσει άνευ ουσίας (Giannachi, Luckhurst, στο Freshwater, 2007: 171), ενώ για άλλους έχει καταστεί απλώς ένα εργαλείο μάρκετινγκ (Murray, ό.π.: 171).

σωμάτων, μη ελεγχόμενες κινήσεις (συχνά βίαιες και μη φυσικές) και τον αυτοσχεδιασμό, οι ηθοποιοί δημιουργούν φαντασιακούς κόσμους και μεταφορικές εικόνες που ενεργοποιούν τη φαντασία των θεατών (Wiesel, 2016: 22). Η Moschochoriti, μάλιστα, παραθέτει πέντε στοιχεία που διακρίνουν το σωματικό θέατρο ως θεατρικό είδος, τα οποία είναι τα εξής: α) ηθοποιός ως δημιουργός μιας παράστασης και όχι ως ερμηνευτής ενός κειμένου, 2) έμφαση σε συλλογικές μεθόδους εργασίας, 3) εκπαίδευση και τεχνικές με σωματικά μέσα, 4) διαλεκτική σχέση μεταξύ ηθοποιού και θεατή, 5) αμεσότητα, ζωντάνια και αίσθηση παιχνιδιού, τα οποία επιτυγχάνονται μέσω μιας οργανωμένης αν και αυτοσχεδιαστικής σχέσης μεταξύ των ηθοποιών και μεταξύ του ηθοποιού και του ρόλου (Moschochoriti, 2009: 10). Όπως επισημαίνει ο Ιονέσκο, το θέατρο βρίσκεται πάντοτε είκοσι με τριάντα χρόνια πίσω από την ποίηση, γι' αυτό και η επανάσταση στη δραματική μορφή πραγματοποιηθεί κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, ενώ παρόμοια πειράματα στην ποίηση είχαν σημειωθεί ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 (Ben-Zvi, 1972: 9).

Το σώμα –το χουσερλιανό «Leib», το «βιωμένο σώμα» στο βασικό επίπεδο της συνειδητής εμπειρίας που έχει συνείδηση του εαυτού του διαθέτει προθετικότητα (Murray, Keefe, 2007: 61)– κουβαλά κοινές εμπειρίες και φέρει τη συλλογική μνήμη αιώνων¹³⁷, γνωρίζει πράγματα που το μυαλό αγνοεί (Lecoq, στο Moschochoriti, 2009: 9), και η αρχέγονη αλήθεια που κουβαλά αναδύεται μέσω του σωματικού θεάτρου (ό.π.: 153), της τέχνης που δεν το θεωρεί ως τείχος που εμποδίζει τη σκέψη να εκφραστεί, αλλά που, καταργώντας κάθε δυισμό, το τοποθετεί στο ίδιο αξιολογικό επίπεδο με την ψυχή.

Ο σωματικά (βλ. Meyerhold και biomechanics, δηλαδή γυμναστικές ασκήσεις, ακροβατικά κόλπα, έλεγχος των κινήσεων) και πνευματικά καλλιεργημένος και εξασκημένος ηθοποιός αυτής της *ποιητικής*¹³⁸ και υπαινικτικής μορφής θεάτρου παύει να είναι ένας απλός ερμηνευτής, αλλά μετατρέπεται ο ίδιος σε *Über-Marionette*¹³⁹ (Gordon Craig, στο Ben-Zvi, 1972: 266), σε πάσχοντα δημιουργό, ο οποίος, δρώντας είτε αυτοσχεδιαστικά είτε βάσει ενός κειμένου, επιτυγχάνει μία διαλεκτική σχέση με τον θεατή (Moschochoriti, 2009: 10) και την πρόκληση σε αυτόν της μπρεχτικής

¹³⁷ Τα πάντα γίνονται παντού όμοια και η ιστορία επαναλαμβάνεται (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

¹³⁸ Τόσο με την έννοια της δημιουργίας όσο και με την έννοια του ποιήματος ως σημείου εκκίνησης για ένα ταξίδι στην ίδια την εμπειρία του αναγνώστη.

¹³⁹ «Το έργο τέχνης παύει να αποτελεί όχημα του νοήματος, αλλά ενσωματώνει το νόημα στην πιο φυσική του ύπαρξη» (Ben-Zvi, 1972: 5).

Einfühlung, της ενσυναίσθησης, μέσω των «εκφωνημάτων» του σώματος (ό.π.: 16), μέσω χειρονομιών και κινήσεων, που πολλές φορές αγγίζουν τα όρια του ανιμαλισμού, της υπερβολής και της βιαιότητας, κινούμενες μεταξύ ενστίκτου και θεατρικών συμβάσεων, και λειτουργώντας πάντοτε μεταφορικά, συμβολικά και ιερογλυφικά, και μέσω της σωματικό και παραγωγιστικό τω τρόπω αφήγησης ιστοριών και μετάδοσης συναισθημάτων και νοημάτων με «μια καινούρια σωματική γλώσσα που βασίζεται σε σημεία κι όχι πλέον σε λέξεις» (Artaud, στο Pavis, 2006: 526), σε συνδυασμό με τις λειτουργίες που επιτελούν η φωνή, τα σκηνικά¹⁴⁰ και τα κοστούμια, με απώτερο στόχο την επιστροφή στις μεγάλες αφηγήσεις, τις ρίζες των δέντρων ενός αειφόρου δάσους –που όμως διακλαδώνονται και μπορούν να οδηγήσουν σε άγνωστα και απρόβλεπτα μονοπάτια–, την *ειλικρίνεια* του Corneau, τη φιλοσοφικά, ψυχολογικά και σωματικά (βλ. *biomechanics*) επιτυγχανόμενη *καθαρότητα* του Meyerhold (Leach, στο Wiesel, 2016: 7 επ.), και εν τέλει την *αλήθεια*.

¹⁴⁰ Το σκηνικό αποκτά ζωή και χρησιμοποιείται ως επέκταση του σώματος. Ο Γιώργος Βακαλό συμπεριλαμβάνει στη σκηνογραφία τόσο το σκηνικό όσο και το κοστούμι (Βακαλό, 1979: 14), τα οποία αποσκοπούν στη «δημιουργία ενός ποιητικού χώρου, που θα δίνει στον θεατή το ύψος του έργου, την ποιητική του ατμόσφαιρα με μέσα την επιβολή και την υποβολή» (ό.π.: 63). Όσον αφορά τα κοστούμια, αυτά δύνανται να υποδηλώνουν εποχή, κοινωνική κατάσταση, χαρακτήρα κ.ο.κ., τα οποία γίνονται κατανοητά από τους θεατές χάρη στην καθολικότητα των μηνυμάτων που μεταδίδουν (Bicât, 2006: 8).

12.1. Από το σώμα στη γλώσσα και πίσω στο σώμα

«To speak is to say less».

George Steiner (Steiner, 1976 :48)

«Οι ζωγράφοι προσπαθούν ν' ανακαλύψουν ξανά τα βασικά σχήματα της ζωγραφικής, τις γνήσιες μορφές, το χρώμα σαν χρώμα μόνο. [...] Αν στην αρχή μπόρεσαν να πιστέψουν ότι πρόκειται για κάποια αποσύνθεση της ζωγραφικής γλώσσας, στο βάθος άλλο δεν ήταν παρά μία άσκηση, μία εξάγνιση, ήταν η αποβολή μιας παρασιτικής γλώσσας. Το ίδιο [...] θα πρέπει να επιχειρήσουμε».

Ευγένιος Ιονέσκο (Ιονέσκο, 1971: 3)

«Ο ηθοποιός φαντάζεται με το σώμα».

Michael Chekhov

«Ο ηθοποιός είναι η ύψιστη εικόνα του ενστίκτου που αναπαρίσταται στον ίδιο του τον εαυτό πίσω από μια μάσκα.

Φρίντριχ Νίτσε (Ντυβινιό, 2000: 48)

Η θεωρία περί της χειρονομιακής καταγωγής της γλώσσας φέρει πίσω της μια μακρόχρονη αλλά «σκοτεινή» ιστορία (Corballis, 2011: 63). Βάσει της υποθέσεως ότι η πρώτη γλώσσα της ανθρωπότητας ήταν αποκλειστικά χειρονομιακή, ο Barrois επεδίωκε να αποδείξει πως ακόμα και στη Βίβλο ο Θεός δεν απευθυνόταν στον Αδάμ λεκτικά, αλλά μέσω μιας μη λεκτικής, μιμητικής γλώσσας, μέσω της οποίας πραγματοποιήθηκε και η ονοματοδοσία των διαφόρων ζώων, ανάλογα με τη μορφή και τις ιδιότητες του καθενός, ενώ η πρώτη εμφανής αναφορά σε λεκτική ομιλία εμφανίζεται στη Βίβλο, όταν ο Θεός απευθύνεται στον Νώε (Barrois, στο Eco, 1995: 111 επ.). Για τον Barrois, η φωνητική μορφή της γλώσσας εμφανίστηκε σταδιακά αργότερα, ενώ το *confusio linguarum* στην ουσία προέκυψε λόγω της ασυμφωνίας μεταξύ της χειρονομιακής και της ομιλούμενης γλώσσας (ό.π.: 112). Στη συνέχεια προέκυψε μια «δακτυλογολική» γλώσσα, η οποία λειτουργούσε συμπληρωματικά προς τη φωνητική γλώσσα και η οποία, σύμφωνα με τις μελέτες του Barrois, παρέμεινε αναλλοίωτη σε διαφόρους πολιτισμούς (ό.π.: 112).

Οι λέξεις, όμως, που εμφανίστηκαν στη συνέχεια, δεν λένε τα πάντα, περιορίζουν το νόημα, εξαντλούν και καταστρέφουν τη σκέψη, κουφαίνουν και δεν

είναι παρά ορολογικά απολιθώματα (Ben-Zvi, 1972: 22), θόρυβος ξεγυμνωμένος από κάθε νόημα, που παρηγορεί για την αποτυχία του να δράσει (Ionesco, ό.π.: 36 επ.). Είναι στη φύση του ανθρώπου να χάνεται κάτι κατά τη μεταφορά από την εικόνα στη λέξη, από την ιδέα στην άρθρωση, από το παρόν στο παρελθόν (Coetzee, Munro, 2010:14).

Στην εποχή της υποτίμησης και της αποδόμησης της αξίας της γλώσσας (βλ. θέατρο του παραλόγου), επαναπροσδιορίζεται και αναδεικνύεται η αξία της σιωπής –«για όσα δεν μπορεί να μιλά κανείς, καλύτερα να σωπαίνει» (Wittgenstein, 1963: 131)–, της επιστροφής σε μια προ-γλωσσική κατάσταση, μέσω της οποίας δεν προάγεται η κατάργηση της γλώσσας, αλλά αναζητάται ο θεμέλιος λίθος για την αναδημιουργία μιας νέας επικοινωνιακής μορφής (Ben-Zvi, 1972: 26) που θα συμβάλει στην καλύτερη και πιστότερη άρθρωση της εμπειρίας, στην επίτευξη μεγαλύτερης ισοδυναμίας μεταξύ του κόσμου των αισθήσεων και των σημείων που κατασκευάζονται, για να τον αναπαραστήσουν. «Κατά κάποιον τρόπο, η σιωπή συνεπάγεται μία περισσότερο κατά λέξη μετάφραση» (ό.π.: 32 επ.).

Το σωματικό –κατά τον Suzuki Tadashi «πνευματικό» (Tadashi, στο Wiesel, 2016: 8), κατά τους θεωρητικούς της δεκαετίας του 1980 «διαπολιτισμικό» (ό.π.: 75)– θέατρο διαβαίνει *αντίστροφα* το μονοπάτι που οδήγησε στη δημιουργία της γλώσσας, για να το επαναχαράξει. Υπερβαίνοντας το βαβελικό γλωσσικό φράγμα, καταφεύγει στο «καθολικό» σώμα, το οποίο βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με το συναίσθημα, και οι συμβολικές κινήσεις του οποίου –οι οποίες δυνάμει γίνονται κατανοητές από όλους, τουλάχιστον τους κοινωνούντες την ίδια πολιτισμική κληρονομιά– ανάγονται σε αρχέτυπα που είναι κοινά, αλλά, ως επί το πλείστον, άρρητα, υπογραμμίζοντας την καθολικότητα της μύχιας ανθρώπινης επικοινωνιακής κατάστασης και όχι τις αναπόφευκτες επιμέρους πολιτισμικές διαφορές (ό.π.: 83).

Για τον Ray Birdwhistell, αλλά και για τον Delsarte, μέσω του σώματος, που φέρει την ιστορία του κόσμου, μπορούν να απομονωθούν και να εκφραστούν απρόσκοπτα αρχέγονες καθολικές συναισθηματικές καταστάσεις (Murray, Keefe, 2007: 58), ενώ, για τον Artaud, το σώμα δεν αποτελεί μόνο το επίκεντρο της *mise en scène*, αλλά κινείται υπερ-σημειωτικά, υπερ-ιστορικά και υπερ-κουλτουραλικά, γίνεται

το ίδιο η έννοια και αποσκοπεί στην ανακάλυψη μιας γλώσσας πέρα από τις λέξεις¹⁴¹, σε μία μεταφυσική του θεάτρου (Sánchez-Colberg, 1996: 23), όπου ο χρόνος κινείται κάθετα και όχι γραμμικά και όπου ανανεώνεται το νόημα της ζωής, μέσω του «καθαρκτικού» παράγοντα που συνιστά το θέατρο, το οποίο, έχοντας απαλλαγεί από τις λέξεις, προσεγγίζει περισσότερο τη ζωή (Ben-Zvi, 1972: 20). «Υπάρχουν ολόκληρες σκηνές, όπου είναι πολύ πιο φυσικό να κινούνται τα πρόσωπα, παρά να μιλούν» (Ντιντρό, στο Pavis, 2006: 525).

Βέβαια, στη σύγχρονη εποχή, το σωματικό θέατρο αναπτύσσεται και για πρακτικούς λόγους. Στη δικτατορούμενη Ταϊλάνδη πολλοί ηθοποιοί καταφεύγουν στο σωματικό θέατρο, καθώς τα θεατρικά κείμενα διατρέχουν τον κίνδυνο να λογοκριθούν (Songsienchai, 2017), ενώ στο νοτιοαφρικανικό θέατρο το σώμα δεν αποτελεί απλώς ένα όχημα για την ενσάρκωση του κειμένου, αλλά μέρος του κειμένου και πηγή πρωτογενούς νοήματος που δοκιμάζει την ηγεμονία του γραπτού λόγου στη διαδικασία παραγωγής νοήματος (Fleishman, 1997: 201). Το σώμα εκεί αντικαθιστά πλήρως τις λέξεις, όταν αυτές έχουν καταστεί ανεπαρκείς (ό.π.: 201), καθώς επίσης συμβάλλει στην υπέρβαση της μεγάλης γλωσσικής ποικιλίας που παρουσιάζει το νοτιοαφρικανικό κοινό (ό.π.: 202).

Παρ' όλα αυτά, όμως, τα θεμέλια και οι ρίζες της τέχνης του σωματικού θεάτρου εντοπίζονται πολύ βαθύτερα στην ανθρώπινη φύση και ιστορία. Το θέατρο αναδύθηκε από τους μύθους και τις ιεροτελεστίες (Brockett, Hildy, 2013: 1), καθώς μέσω των τελετουργιών οι κοινωνίες που δεν είχαν αναπτύξει γραφή προσπαθούσαν να δώσουν μορφή στις αντιλήψεις που είχαν περάσει από γενιά σε γενιά μέσω της μνήμης¹⁴² (Ντυβινιό, 2000: 21), ενώ μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο οι τελετουργίες αυτές θεωρήθηκαν όργανα ισοδύναμα με τη γλώσσα (Brockett, Hildy, 2013: 3).

Το σώμα δεν αποτελεί πλέον εμπόδιο κατά τη διαδικασία παραγωγής νοήματος και γνώσης, αλλά, αντιθέτως, αποτελεί μέσο προσέγγισης του αδιανόητου¹⁴³ (Desider

¹⁴¹ «Το ασυνείδητο πασχίζει να μεταφραστεί σε προσυνειδητό, προκειμένου να εισχωρήσει στη σφαίρα της συνειδητότητας. [...] Οι υστερικές φαντασιώσεις μεταφράζονται στην κινητική σφαίρα και στην παντομίμα. Η λέξη γίνεται σάρκα» (Guldin, 2016: 80).

¹⁴² Όπως αναφέρει η Anne Bogart, η μνήμη βρίσκεται στον πυρήνα της θεατρικής τέχνης και, αν το θέατρο ήταν ρήμα, θα ήταν το «θυμάμαι» (Bogart, 2005: 22).

¹⁴³ Πρβλ. αλεξιθυμία και συμπτώματα αυτής. «Τα άτομα που πάσχουν από αλεξιθυμία μπορεί να καταλαβαίνουν ότι βρίσκονται σε μια έντονη συναισθηματική κατάσταση, ευχάριστη ή δυσάρεστη, αλλά όταν προσπαθούν να εντοπίσουν τι την προκάλεσε, δεν μπορούν να βρουν τις λέξεις για να το περιγράψουν και να το εκφράσουν. Αντιθέτως ασχολούνται υπερβολικά με τις σωματικές τους αντιδράσεις και βρίσκουν έκφραση μέσα από σωματικά συμπτώματα. Αυτός είναι και ο κύριος λόγος που η αλεξιθυμία συνδέεται πολύ έντονα με την σωματοποίηση των συμπτωμάτων και τα

Fischer, 2012: 5), κουβαλά μνήμες, βιώματα και συναισθήματα. Η γλώσσα του σώματος έχει αμεσότερη επίδραση στο κοινό (Artaud, 1999: 81) και είναι ειλικρινέστερη από τον λόγο, αφού οι λέξεις δεν μπορούν να πουν τα πάντα¹⁴⁴ (ό.π.: 160). Επιπλέον, η χειρονομιακή γλώσσα γίνεται ευκολότερα κατανοητή, δεδομένου του ότι δεν συνίσταται σε «αυθαίρετα σημεία» και του ότι η σύνταξή της «προτείνεται εκ φύσεως η ίδια» (Diderot, στο Fischer-Lichte, 2006: 103). Για να επιτευχθεί, ωστόσο, η επικοινωνία μέσω του σώματος, η *δείξις*¹⁴⁵ θα πρέπει να είναι άκρως αποτελεσματική, έτσι ώστε να μην υπάρχει ανάγκη για ύπαρξη διαλόγου¹⁴⁶, ο οποίος θα μπορούσε να λειτουργήσει μόνο συμπληρωματικά (Artaud, 1999: 82).

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, δεν υποβαθμίζεται η αξία του λεκτικού κειμένου, απλώς αναδεικνύεται και το σωματικό ως κείμενο¹⁴⁷ (Fleishman, 1997: 212). Όπως, εξάλλου, σημειώνει και η Έφη Μπίρμπα, αναφερόμενη στην παράσταση *Δον Κιχώτης*, *Βιβλίο 20, κεφ. 230*, την οποία σκηνοθέτησε (θεατρική σεζόν 2018-2019), «οι σωματικότητες παρουσιάζουν ισχυρότερες αφηγήσεις από τα κείμενα στο παραστασιακό φαινόμενο», «φέρουν το ιδίωμα της ποίησης, παράγουν ισχυρές εικόνες σε πυκνή ύφανση», αλλά πάντοτε υπάρχει λόγος, τον οποίον ορίζει η δραματολογία της παράστασης και ο οποίος δεν είναι ο λόγος του συγγραφέα αυτός καθαυτός, συνεπώς αυτό που περισσεύει είναι «οι γραμμικότητες κι οι ταυτολογίες, όχι τα λόγια» (Μπίρμπα, στο Οικονόμου, 2018). Άλλωστε, για τους ανθρώπους του θεάτρου, γλώσσα είναι το θέατρο αυτό καθαυτό και όχι πλέον μόνο ο λόγος του έργου [Βακαλό, 1979:

ψυχοσωματικά προβλήματα». Ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο «αλεξιθυμία» ήταν ο ψυχίατρος-ψυχαναλυτής Πέτρος Σιφναίος (Lifoteam, 2018).

¹⁴⁴ «Όταν ο Μαρσό 'απεικόνισε' μέσω της παντομίας τις επτά περιόδους της ανθρώπινης ζωής, λέγεται ότι 'κατάφερε σε τρία λεπτά αυτό που οι περισσότεροι συγγραφείς δεν κατάφεραν σε τόμους ολόκληρους'» (Μαρσέλ Μαρσό: *Η μαγική τέχνη της σιωπής*, 2019).

¹⁴⁵ Ως γλωσσολογικός όρος, «η δείξις είναι μια έκφραση που αποκτά το νόημά της σε κατάσταση αποφαντική: χώρος και στιγμή, ομιλητής κι ακροατής δεν υφίστανται, παρά σε σχέση με το μεταδιδόμενο μήνυμα». Το χειρονομιακό σύστημα, η μιμική, το βλέμμα, η στάση, τα πάντα βρίσκονται εν καταστάσει θεατρική, η εκφορά αναπαριστά, δείχνει και ομοιάζει αυτό για το οποίο μιλά (Pavis, 2006: 77), «ο θεατρικός λόγος, ως τελεστικός, γίνεται δράση λεκτική» (Πιραντέλο, ό.π.: 77), ενώ «δεν χρειάζεται αφηγητής, για να περιγράψει την καταδεικτική κατάσταση, αφού αυτή προσφέρεται προς θέασιν (κατάδειξη)» (ό.π.: 78).

¹⁴⁶ Σύμφωνα με τη Fischer-Lichte, οι χειρονομίες είναι εξίσου αποτελεσματικές με τις λέξεις κατά την αναπαράσταση δράσεων, συγκεκριμένων αντικειμένων και συγκεκριμένων ιδεών που σχετίζονται με δράσεις και αντικείμενα, εντελώς ανεπαρκείς, όταν πρόκειται για την απεικόνιση αφηρημένων όρων, και ιδανικότερες από τον λόγο, όταν πρόκειται για ακραία συναισθήματα και ακραίες πνευματικές καταστάσεις, οπότε και γίνεται λόγος περί «υψίστων χειρονομιών» (Fischer-Lichte, 2006: 104).

¹⁴⁷ «Το ανθρώπινο σώμα είναι ένα αναπόφευκτα πολυσύνθετο κείμενο» (Sebeok, 1986: 60).

71, πρβλ. «θέατρο της ολότητας» ως «συνολικό έργο τέχνης» (Gesamtkunstwerk) (Καρακώστα, 2011: 195)].

Ο ηθοποιός του θεάτρου, γενικότερα, και του σωματικού θεάτρου, ειδικότερα, λειτουργεί, επομένως, και ο ίδιος «μεταφραστικά»¹⁴⁸. Εκτελώντας σωματικά κινήσεις που εκφράζουν συναισθήματα, δημιουργεί κώδικες και σύμβολα (Ντυβινιό, 2000: 127) και «φέρει στο φως κρυμμένα πράγματα» (ό.π.: 13). Λειτουργεί ως μεταφορέας, βρισκόμενος ανάμεσα στο είδωλο και τη μορφή (Ηλίας Λογοθέτης, στο Δουατζής, 2016. Όπως δίδασκε ο Michael Chekhov, ο ηθοποιός θα πρέπει να μεταφράζει σε εξωτερική έκφραση ένα εσωτερικό γεγονός που δημιουργείται από μία εικόνα (Petit, 2010: 31), να ταυτίζεται με (ό.π.: 31) και να μεταμορφώνεται σε εικόνες του νου (Ashperger, 2008: 201). Το σώμα του λειτουργεί, δηλαδή, ως «ενδιάμεσο σώμα» (Θωμαδάκη, 2003: 21), ως «μορφή» (Petit, 2010: 29) και ως σημαίνον ενός σημειομένου που βρίσκεται στον πραγματικό κόσμο (Ngoma: 3), και, ως εκ τούτου, θα πρέπει να είναι «αρθρωμένο». Παρ' όλα αυτά, ακόμα και το σώμα «είναι ανίκανο να υλοποιήσει όλα όσα φαντάζεται το πνεύμα» (Ντυβινιό, 2000: 24).

¹⁴⁸ Αναφορικά με τις πολλαπλές μεταφράσεις που λαμβάνουν χώρα σε μία παράσταση, ο Δημήτρης Μαρωνίτης γράφει τα εξής: «Ο γραπτός λόγος (κατά κανόνα διάλογος) μεταφράζεται τώρα σε προφορικό, ο οποίος μάλιστα παριστάνεται και σωματοποιείται: ο ηθοποιός δηλαδή οικειοποιείται τον μεταφρασμένο λόγο, μέσω του σώματος, της φωνής και της υπόκρισής τους. Κάτω εξάλλου από τη σωματοποιημένη και οικειοποιητική αυτή ηθοποιία υπόκειται κάθε φορά η σκηνοθετική διδασκαλία, η οποία προϋποθέτει την προσωπική ερμηνεία και μεταχείριση του μεταφρασμένου κειμένου από τον σκηνοθέτη, που μπορεί να οριστεί και αυτή ως ενδιάμεση μετάφραση. Τούτο σημαίνει ότι στην πραγματικότητα η πρώτη γραπτή μετάφραση ενός κειμένου παράγει στη συγκεκριμένη περίπτωση δύο επόμενες και διαδοχικές μεταφράσεις: εκείνη του σκηνοθέτη και την άλλη του ηθοποιού. Αν εξάλλου στην απλή μεταγλώττιση (ενδογλωσσική ή διαγλωσσική) το μεταφραζόμενο κείμενο μεταφέρεται λαθραία κατά τόπο και χρόνο, στη θεατρική του μετάφραση η διπλή αυτή μεταφορά είναι προφανέστερη και κατά κάποιον τρόπο υποχρεωτική: το κείμενο τώρα μετακινείται από το εκεί (τον τόπο της καταγωγής και της μυθοπλασίας του) στο εδώ (στον παραστασιακό δηλαδή χώρο), και από το τότε (τον πλασματικό του χρόνο και τον χρόνο της σύνταξης) στο τώρα (στον χρόνο δηλαδή της παράστασης). Να προσθέσω ότι η ακροαματική τροπή του γραπτού κειμένου γίνεται συγχρόνως και θεαματική. Τελικώς, εφόσον οι πολλαπλές αυτές μεταφορές λειτουργούν ως διαδοχικές μεταφράσεις, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση μετάφραση και παράσταση όχι μόνο συγκλίνουν, αλλά και τείνουν να ταυτιστούν. Παραμένει εντούτοις σε εκκρεμότητα η ενδιάμεση και τελική τύχη του πρωτότυπου και μεταφρασμένου κειμένου» (Μαρωνίτης, 2005).

13. Αναφορά σε μια Ακαδημία

«Ihr Affentum, meine Herren, sofern Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles».
Franz Kafka (Bericht für eine Akademie, 1917)

«Der 'Bericht', wörtlich genommen, und nur wörtlich kann Kafka verstanden und gewürdigt werden, ist also weder Satire auf die Menschheit noch Allegorie eines getauften Juden, sondern Bericht einer Sublimierung und Erziehung, wobei ein Leidender, um zu überleben, Künstler wird»

Walter Sokel (Sokel, 1964: 347 επ.)

Στο διήγημα του Franz Kafka *Αναφορά σε μια Ακαδημία* (1917), ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής, ένας πρώην πίθηκος¹⁴⁹ που εγκατέλειψε προσφάτως τη ζωώδη φύση του, εξιστορεί την πορεία του προς τον εξανθρωπισμό. Κατόπιν εντατικής θεωρητικής και πρακτικής εκπαίδευσης, και μέσω της συστηματικής παρατήρησης και μίμησης των ανθρώπων –οι οποίοι του φαίνονταν όλοι ίδιοι–, έμαθε να κάνει χειραψία, να πίνει, να καπνίζει, να βάζει τα χέρια στις τσέπες, να συμμετέχει σε επιστημονικούς συλλόγους, να μιλά. Προσαρμόστηκε πλήρως στον ανθρώπινο πολιτισμό αποκτώντας την εκπαίδευση ενός μέσου Ευρωπαίου. Και όλα αυτά στην προσπάθεια αναζήτησης μιας διεξόδου. Δεν αναζητούσε την ελευθερία, γιατί τη θεωρούσε ανέφικτη, μία ψευδαίσθηση στον κόσμο που δεν διέφερε σε πολλά από το κλουβί που τον είχαν φυλακισμένο. Αναζητούσε μόνο μια διέξοδο.

Η παρουσία των ζώων είναι πολύ συχνή στα γραπτά του Kafka. Τα αφουγκράζεται, προσπαθώντας να επιστρέψει στις «ρίζες» που έχουν θαφτεί από τον πολιτισμό –που δεν αποτελεί παρά έναν συμβιβασμό–, αλλά που εξακολουθούν να

¹⁴⁹ Πρβλ. *Ο πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνας*. «[...] Ακολουθώντας τη λογοτεχνική παράδοση της μεταμόρφωσης (που, ξεκινώντας από τον Όμηρο, συνεχίζεται ως την εποχή μας με τον Kafka, τον Μπουλγκάκωφ, τον Αστούριας), και πατώντας στους 'ηθογράφους' του 18^{ου} και 19ου αιώνα, το μυθιστόρημα του Πιτσιπίου (το πρώτο νεοελληνικό πεζογράφημα του φανταστικού) πραγματεύεται το θέμα της ανθρώπινης αυθεντικότητας, η απομάκρυνση από την οποία οδηγεί στην κατάσταση του ζώου. Μέσα από τη μεταμόρφωση του Πρώσου περιηγητή Μπαρτόλντ σε πίθηκο και την επαναφορά του στην ανθρώπινη μορφή, ο συγγραφέας διακωμωδεί την ελληνική ξενομανία των πρώτων οθωμανικών χρόνων και, ταυτόχρονα, την ευρωπαϊκή ταξιδιογραφική μόδα της εποχής. Η εισβολή του υπερφυσικού στοιχείου στην καθημερινή πραγματικότητα, καθώς τίθεται στην υπηρεσία ρεαλιστικών επιδιώξεων, μας επιτρέπει να εντάξουμε τον 'Πίθηκο Ξουθ' σ' αυτό που σήμερα ονομάζεται φανταστικός ρεαλισμός» (από την παρουσίαση στο οπισθόφυλλο του βιβλίου) (Πιτσιπίος, 1995).

υπάρχουν – συνήθιζε να αποκαλεί τον βήχα «das Tier», «το ζώο». Το διήγημα επιδέχεται πλήθος ερμηνειών (βλ. δαρβίνεια θεωρία της εξέλιξης, καταπίεση λόγω της εβραϊκής καταγωγής ενός γερμανόφωνου στην Πράγα, απόγνωση εν μέσω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου), όμως η βασικότερη όλων σχετίζεται με την επονομαζόμενη «γλωσσική κρίση» ή «γλωσσική υποβάθμιση» (βλ. Hugo Hofmannsthal) και με την προσπάθεια επιστροφής στην ασυνείδητη, α-γλωσσική, διονυσιακή και ονειρική κατάσταση του ανθρώπου πριν από την ανάπτυξη της γλώσσας, πριν από τη σκέψη ή πολύ κοντά σε αυτή. «Δεν θα είχα καταφέρει ποτέ να ξεφύγω χωρίς μεγάλη εσωτερική σιωπή» λέει ο Rotpeter.

Στην *Αναφορά σε μια Ακαδημία* το ζώδες προσεγγίζει το ανθρώπινο, αλλά και το ανθρώπινο φαίνεται πως δεν απέχει πολύ από το ζώδες. Ποιος αφηγείται; Ο πρώην πίθηκος; Ο ίδιος ο Kafka; Ή το «ξένο» μέσα μας, το ασυνείδητο, το «ζώδες», το οποίο καταπιέστηκε, ενάντια στη φύση;

Ο πίθηκος είναι μια μεταφορά για το προγλωσσικό ασυνείδητο, και εκεί έγκειται το θεμέλιο πρόβλημα της μεταφρασσιμότητας. Η μετάφραση είναι πάντοτε μετάφραση από μια γλώσσα σε μια άλλη. Τι γίνεται, όμως, όταν η πηγή είναι μη γλωσσικής μορφής; (Gmuer, 2010: 13)

Τον αφηγητή «κλειδώνουν συνεχώς οι αναμνήσεις», και η ζώδης φύση του «δεν είναι εντελώς καταπιεσμένη». «Κανείς δεν μου υποσχέθηκε ότι, όταν θα γινόμουν σαν κι αυτούς, θα έπεφταν τα κάγκελα» λέει, ενώ εμμέσως παραλληλίζει την κατάσταση, στην οποία έχει περιέλθει, με την έκπτωση από τον Παράδεισο.

Το αδιέξοδο που αναζητά διακαώς είναι η ανάγκη για ελευθερία έκφρασης που περιορίζεται από τις λέξεις, και η *Αναφορά* δεν είναι παρά η αφήγηση ενός πάσχοντα που, για να επιβιώσει, γίνεται καλλιτέχνης (Sokel, 1964: 347 επ.).

13.1. Αναφορά του σώματος στη σκηνή

«[...] και καθώς η ελευθερία ανήκει στα μεγάλα αισθήματα,
είναι και η αντίστοιχη απογοήτευση μεγάλη [...].»

Franz Kafka, *Αναφορά σε μια Ακαδημία*

«Από τη στιγμή που έχουμε αποδεχτεί την αλλοίωση της ανθρώπινης φύσης μας ως εχέγγυο μιας επιτυχημένης ανέλιξης στην κοινωνική πυραμίδα, πόσο κοντά είμαστε στην ελευθερία μας;»

Ελένη Παργινού

Τον Οκτώβριο, τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο του 2016 παρουσιάστηκε στην Αθήνα, αλλά και στην Κεφαλονιά, την Κέρκυρα, τα Ιωάννινα και την Πρέβεζα η δραματοποίηση του διηγήματος του Franz Kafka *Αναφορά σε μία Ακαδημία* σε μετάφραση Δανάης Σπηλιώτη και σε σκηνοθεσία Ελένης Παργινού. Το σημείωμα της παράστασης είχε ως εξής:

Στον περιορισμένο χώρο ενός κουτιού-βάθρου που οριοθετείται συνεχώς, δυο γυναίκες ηθοποιοί (Σ.τ.Σ. η Κατερίνα Παρίσσου και η Ελένη Παργινού) αφηγούνται σωματοκεντρικά¹⁵⁰ την αλληγορική ιστορία ενός πιθήκου που εξανθρωπίζεται προκειμένου να βρει το χώρο του στον κόσμο των ανθρώπων για να εξασφαλίσει την επιβίωσή του. Ο Kafka στρέφει επιδέξια τον καθρέφτη απέναντι στον Άνθρωπο, απέναντί μας, και μας προκαλεί να κοιτάξουμε μέσα σ' αυτόν την πραγματική κοινωνική μας διάσταση που δεν αφήνει περιθώρια παρά μόνο για συμβατικές διεξόδους.

Η σκηνοθέτις της παράστασης επέλεξε να πειραματιστεί με σωματικά και αφηγηματικά εργαλεία, για να χαράξει, σύμφωνα με δική της δήλωση, τη διαδρομή *«από την παρατήρηση και τη μίμηση μέχρι τον θρίαμβο της γνώσης και την τραγικότητα της συνείδησης»* (Παργινού, 2016β), όπως αυτή αποτυπώνεται στο διήγημα του Kafka.

Το σώμα, ως φορέας συλλογικής μνήμης, χρησιμοποιείται αφηγηματικά, ανθρωπομορφικά, και με μη ρεαλιστικό τρόπο, για να αποδώσει την ψευδαίσθηση της ελευθερίας, την απογοήτευση, όταν συνειδητοποιείται η ουσιαστική απουσία της, την ιστορία μιας βίαιης, αλλά ηθελημένης ενσωμάτωσης στον κόσμο των ανθρώπων μέσω της *«συνεχούς προσδοκίας και απογοήτευσης»* (Παργινού, 2016β) και την εξωτερίκευση μιας εσωτερικής σύγκρουσης, με τις δύο ηθοποιούς άλλοτε να

¹⁵⁰ Όπως αναφέρει η Ελένη Παργινού, η προσπάθειά της δεν ήταν τόσο πειραματική, όσο ερευνητική, καθώς δεν ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποιήθηκαν τα συγκεκριμένα εργαλεία, αλλά, απεναντίας, διερευνήθηκε ο τρόπος σύνδεσης σώματος και λόγου (Παργινού, 2016α).

λειτουργούν ως το ίδιο πρόσωπο και άλλοτε ως δύο διαφορετικά πρόσωπα που αφηγούνται ένα κοινό βίωμα.

Παρατίθεται τμήμα της αρτίως εμπεριστατωμένης κριτικής της Ξένιας Γεωργοπούλου, όπως δημοσιεύτηκε στον διαδικτυακό τόπο *Επί Σκηνής*:

Οι δύο ηθοποιοί [...] ακολούθησαν στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης μια συμμετρική χορογραφία πολύ συγκεκριμένων κινήσεων, οι οποίες κάποια στιγμή άρχισαν να επαναλαμβάνονται με επιταχυνόμενο ρυθμό, υπογραμμίζοντας την επιτυχία της εκπαίδευσης του αφηγητή μέσω της επανάληψης. Ταυτόχρονα, η παράλληλη, ως επί το πλείστον, εκφορά του λόγου από τις δύο ηθοποιούς [...] υπογράμμισε την ύπαρξη ενός απρόσωπου μηχανισμού εκμάθησης, που είναι ίδιος για όλους.

Το σκηνικό της Μαρία Τερέζα Ντε Ροζάριο αποτύπωσε σαφέστατα το πέρασμα του αφηγητή από την πρωτόγονη κατάσταση του πιθήκου στην «εκπολιτισμένη» υπόστασή του. Το ελαφρώς επικλινές δάπεδο του σκηνικού, αποτελούμενο από μεγάλα κομμάτια πεπιεσμένου πριονιδιού, παρέπεμπε τόσο σε μια πιο ακατέργαστη μορφή του ξύλου [...] όσο και στο πριονίδι που βρίσκουμε στα κλουβιά των ζώων σ' έναν ζωολογικό κήπο ή σ' ένα τσίρκο. Το δεύτερο σκηνικό στοιχείο-εύρημα ήταν η μετροταινία. Οι μετροταινίες αρχικά οριοθετούσαν τον χώρο της σκηνικής πράξης, καθώς απλώς συνέδεαν τους πασσάλους στην περίμετρο του επικλινούς δαπέδου. Όσο προχωρούσε η σκηνική δράση, ωστόσο, οι δύο ηθοποιοί τραβούσαν όλο και περισσότερες μετροταινίες διαγωνίως από τον έναν πάσσαλο στον άλλο, διατρέχοντας, πλέον, τον περιχαρακωμένο σκηνικό χώρο και χωρίζοντάς τον σε όλο και μικρότερα τμήματα. Η ίδια η ιδέα της μετροταινίας παραπέμπει στον ανθρώπινο πολιτισμό, των μέτρων και των σταθμών, ενώ η σκηνική της χρήση απέδιδε τον ολοένα και μεγαλύτερο περιορισμό των κινήσεων του πιθήκου, προκειμένου να πλησιάσει την ανθρώπινη φύση, ή μάλλον καλύτερα την ανθρώπινη ύπαρξη μέσα σε μια κοινωνία ορίων και περιορισμών. Μέσα στο νέο του περιβάλλον, ο πίθηκος βρίσκεται, στην ουσία, μέσα σ' έναν κλωβό «πολιτισμού» που έχει απλώς αντικαταστήσει το αρχικό κλουβί της αιχμαλωσίας του.

Η διττή, θα λέγαμε, φύση του πρωταγωνιστή, που είναι, κατά κάποιον τρόπο, μισός πίθηκος και μισός άνθρωπος, αποτυπώνεται και στα κοστούμια της Γιάννας Ρεσβάνη, που στην ουσία αποτελούνται από μια εφαρμοστέα μακρυμάνικη μπλούζα στο χρώμα του δέρματος (που παραπέμπει στο γυμνό σώμα του πρωτόγονου πιθήκου) κι από μια αρκετά μακριά και φαρδιά γκριζα βερμούδα με μια διαγώνια τιράντα, που παραπέμπει σε σχολική ποδιά, και άρα στη μαθησιακή διαδικασία από την οποία περνά ο αφηγητής, [ενώ] η υποβλητική μουσική του Κώστα Φραντζή [...] έντυσε την παράσταση από την αρχή ως το τέλος αποδίδοντας απόλυτα το καφκικό κλίμα (Γεωργοπούλου, 2016).

Η διαδικασία της εκπαίδευσης «μεταφράστηκε»¹⁵¹ σε συγχρονισμένες, επαναλαμβανόμενες κινήσεις, η ζωώδης φύση «μεταφράστηκε» σε σκηνικό που

¹⁵¹ Σκοπίμως δεν γίνεται λόγος περί *προσαρμογής* (adaptation), η οποία, σύμφωνα με τους Vinay και Darbelnet, θεωρείται ως κατηγορία έμμεσης μετάφρασης, στην οποία προβαίνει ο μεταφραστής για την επίτευξη καταστασιακής ισοδυναμίας, όταν η κατάσταση που εντάσσεται στο πολιτιστικό πλαίσιο της γλώσσας αφετηρίας δεν μπορεί να λειτουργήσει στο πολιτιστικό πλαίσιο της γλώσσας αφίξεως (Vinay, Darbelnet, 1995: 39 επ.), και η οποία, αν και είναι σχεδόν πάντοτε συνυφασμένη με προσθήκες και αφαιρέσεις, παραλείψεις, επεξηγήσεις κ.ο.κ. (Baker, Saldanha, 2009: 3-5, Sanders, 2006: 26 και Assaqa, 2016: 783), εξακολουθεί να αναγνωρίζεται ως το έργο του αρχικού συγγραφέα, ο βασικός πυρήνας του οποίου διατηρείται, ομοιάζοντας με αυτόν τον τρόπο με την *παράφραση* του Dryden (Sanders, στο Milton, 2009: 51).

παραπέμπει σε κλουβί και σε κοστούμια που παραπέμπουν στο γυμνό σώμα του πρωτόγονου πιθήκου που, όμως, αρχίζει να εξανθρωπίζεται. Οι κοινωνικές συμβάσεις του ανθρώπινου πολιτισμού «μεταφράστηκαν» σε μετροταινίες που περιορίζουν και δημιουργούν νέα και ολοένα και στενότερα «κλουβιά» που απλώς αντικαθιστούν το προηγούμενο.

Η Αναφορά σε μια Ακαδημία της Παργινού μπορεί να θεωρηθεί, επομένως, ως αποτέλεσμα δημιουργικής «μετα-φραστικής» πράξης. Αν η μεταφορά ενός διηγήματος από τη σελίδα στη σκηνή αποτελεί ένα πρώτο στάδιο «δημιουργικής ‘μετα-γραφής’» που επιτελείται από την πλευρά του σκηνοθέτη –παρόλο που η σκηνοθέτις, εκτός από το πνεύμα του πρωτοτύπου, δεν άλλαξε καθόλου ούτε και το γράμμα του μεταφράσματος της Σπηλιώτη–, η «σωματοποίησή» του, συνοδεία κειμένου, που περισσότερο συμπληρώνει παρά σημαίνει, αποτελεί δημιουργική μετα-φραστική πράξη στο τετράγωνο.

Η σωματική απεικόνιση της πορείας του πιθήκου της Ακαδημίας προς τον εξανθρωπισμό, την «ομιλία», αν και φαινομενικά αντιφατική, ενδεχομένως και ειρωνική, συνιστά μεν νέα δημιουργία, αλλά παράλληλα και μία προσπάθεια προσέγγισης της αρχικής, στο σημείο της σύλληψής της, πολύ πριν από τη στιγμή της έκφρασης. Δεν πρόκειται, συνεπώς, για μια απλή δραματοποίηση. Πρόκειται, πολύ περισσότερο, για μία δημιουργική μετα-γραφή με αισθητικό-καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

14. Woyzeck, του Georg Büchner

«Κυρίες και κύριοι! Κοιτάζτε αυτό το πλάσμα όπως το έπλασε ο Θεός:
ένα τίποτα, ένα σκέτο τίποτα. Κοιτάζτε τώρα τι κάνει η τέχνη: περπατά
στα δυο του πόδια, φοράει σακάκι και παντελόνι, έχει σπαθί».

Georg Büchner, *Βούτσεκ*¹⁵²

«Βλέπετε την πρόοδο του πολιτισμού; Τα πάντα προοδεύουν, το άλογο,
η μαϊμού, το καναρίνι. Η μαϊμού έγινε στρατιώτης, σιγά τα μεγαλεία,
η κατώτερη βαθμίδα του ανθρώπινου είδους!»

Georg Büchner, *Βούτσεκ*

«Ο Βούτσεκ είναι η πρώτη σύγχρονη τραγωδία. Η δεύτερη και τελευταία
είναι το Κεφάλαιο του Μαρξ. Όλα τ' άλλα είναι παραλλαγές τους. [...] *Μοίρα*
του ανθρώπου είναι το κοινωνικό περιβάλλον. [...] Ο Βούτσεκ
είναι το έργο μιας ήττας, της αποτυχημένης επανάστασης του 1830».

Γιώργος Μιχαηλίδης (Γαρμπή, 2007: 54)

«Δεν είναι καν ένα έργο ημιτελές· αποτελείται από σύντομες «κινηματογραφικές»
σκηνές [...] σε τέσσερις γραφές [...]. Κι όμως το κείμενο αυτό χαράζει βαθιά
τομή στην ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου. [...] Κοινωνικοπολιτικό θέατρο,
αλλά έμμεσο. Ποιητικό θέατρο, αλλά αφαιρετικό, «μοντέρνο». [...] Συμπύκνωση
ιστορίας, κοινωνικού βίου, μεταφυσικής αναζήτησης, έρωτα, θανάτου, ποίησης.
Πολλά χρωστάνε ο Στρίντμπεργ, ο Μπρεχτ, ο Λόρκα αλλά κι ο Μπέκετ στον μεγάλο
νεανία πρόδρομό τους».

Σπύρος Ευαγγελάτος (Γαρμπή, 2007: 56 επ.)

Ο Γερμανός ρομαντικός συγγραφέας Georg Büchner (1813-1837) άρχισε να γράφει το
θεατρικό έργο *Woyzeck*¹⁵³ το 1836, όμως η ολοκλήρωσή του κατέστη αδύνατη, καθώς
ο συγγραφέας πέθανε την επόμενη χρονιά από τύφο, σε ηλικία μόλις είκοσι τεσσάρων
ετών. Το χειρόγραφο που άφησε πίσω του ήταν ημιτελές, οι σκηνές ήταν σκόρπιες και
σε τυχαία σειρά, και το τέλος ήταν άγνωστο. Το 1879, σαράντα περίπου χρόνια
αργότερα, ο Karl Emil Franzos τοποθέτησε τα αποσπάσματα σε μία, κατ' αυτόν, λογική

¹⁵² Όλα τα αποσπάσματα από τον *Βούτσεκ* του Georg Büchner που παρατίθενται στα Ελληνικά είναι
αντλημένα από τη μετάφραση της Κοραλίας Σωτηριάδου για το Θέατρο του Νέου Κόσμου (σκηνοθ.
Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, 2005).

¹⁵³ Ο *Βούτσεκ* του Büchner αποτέλεσε, σχεδόν εκατό χρόνια αργότερα, τη βάση για την όπερα *Wozzeck*
του Alban Berg (1925), για κινηματογραφικές ταινίες [*Wozzeck*, σκην. Georg C. Klaren (1947),
Woyzeck, σκην. Werner Herzog (1978)], για μιούζικαλ [*Woyzeck*, Tom Waits, Kathleen Brennan,
Robert Wilson (2000)] κ.λπ. (Bernhardt, 2010: 78 επ.).

σειρά¹⁵⁴ και εξέδωσε το έργο με τον τίτλο *Woyzeck*. Ο *Woyzeck* ανέβηκε για πρώτη φορά στη σκηνή το 1913 και έτυχε θερμής αποδοχής από τους κύκλους των εξπρεσιονιστών. Πολύ αργότερα, ο Martin Esslin όρισε τον *Βούτσεκ* ως «ένα πρώιμο έργο παραλόγου» (Παπαπάνου, 2020), ενώ σήμερα ο Georg Büchner θεωρείται πρόδρομος του διαλεκτικού θεάτρου του Μπρεχτ.

Πηγή έμπνευσης για τη φιγούρα του πρωταγωνιστή, Friedrich Johann Franz Woyzeck, αποτέλεσαν, κατά τους μελετητές του Büchner, πραγματικά περιστατικά, και συγκεκριμένα: α) η δολοφονία του Daniel Schmolling, ο οποίος το 1817 σκότωσε την αγαπημένη του στο Βερολίνο, β) η δολοφονία του Johann Diess, ο οποίος επίσης σκότωσε την αγαπημένη του το 1830 και του οποίου το πτώμα αξιοποιήθηκε σε μαθήματα ανατομίας στο πανεπιστήμιο του Γκίσεν την εποχή που ο Büchner σπούδαζε εκεί Ιατρική, και γ) η ιστορία του σχεδόν συνονόματου κουρέα Johann Christian Woyzeck, ο οποίος καταδικάστηκε σε θάνατο για τη δολοφονία της αγαπημένης του, καθώς και η γνωμάτευση του δικαστή Johann Christian August Clarus, την οποία ο Büchner χρησιμοποίησε ως υλικό, σε ορισμένα σημεία μάλιστα και αυτολεξεί (Pagano, 2014: 11 επ. και Bernhardt, 2010: 20).

Στο θεατρικό έργο του Büchner, ο στρατιώτης Franz Woyzeck βρίσκεται στην υπηρεσία του λοχαγού του, προκειμένου να μπορεί να στηρίζει οικονομικά τη σύντροφό του, Μαρία, και το νόθο τους τέκνο. Για να συμπληρώσει, μάλιστα, το εισόδημά του, συμμετέχει σε ιατρικά πειράματα μέσα στο στρατόπεδο, ακολουθώντας μία διατροφή που βασίζεται αποκλειστικά στα μπιζέλια. Όταν ο Βούτσεκ αντιλαμβάνεται το ειδύλλιο που αναπτύσσεται μεταξύ της Μαρίας και ενός αρχιτυμπανιστή, αρχίζει να χάνει το μυαλό του, οδηγούμενος εν τέλει στη δολοφονία της Μαρίας με ένα μαχαίρι στις όχθες μιας λίμνης.

Παρά τη μικρή του έκταση και παρά την όποια¹⁵⁵ αποσπασματικότητά του, ο *Woyzeck* του Georg Büchner είναι αντιπροσωπευτικός όχι μόνο της εποχής κατά την οποία γράφτηκε, αλλά και του πνευματικού μεγαλείου του δημιουργού του. Μέσα από την εκμετάλλευση, τον βασανισμό, την ταπείνωση και τον εξευτελισμό του στρατιώτη Βούτσεκ από τον λοχαγό του και από τον γιατρό που τον παρακολουθεί, ασκείται έμμεσα κριτική στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής. Η φτώχεια, η

¹⁵⁴ Έκτοτε, διάφοροι επιμελητές και μελετητές έχουν προτείνει δικές τους εκδοχές, ως προς τη σειρά των σκηνών.

¹⁵⁵ Δεν είναι, άλλωστε, λίγοι αυτοί που τάσσονται υπέρ της άποψης πως τα χειρόγραφα που άφησε ο Büchner δίνουν ένα ολοκληρωμένο έργο.

εξαθλίωση, η κοινωνική ανισότητα και η καταπίεση κατά την πρώιμη βιομηχανική εποχή στη Γερμανία ενσαρκώνονται σε όλα όσα υφίσταται ο Βούτσεκ από τους ανωτέρους του, αλλά και από τον περίγυρό του, στα μάτια του οποίου φαντάζει τρελός και αλλόκοτος, ένα πειραματόζωο¹⁵⁶, στο οποίο η ζωώδης φύση υπερισχύει της ανθρώπινης. «*Μα, γιατρέ, είναι φυσική ανάγκη!*» λέει απεγνωσμένος στον γιατρό του, όταν εκείνος τον επιπλήττει λόγω του ότι ούρησε δημοσίως, ανταπαντώντας του πως «*o musculus constrictor vesicae ελέγχεται από την ανθρώπινη βούληση*» και δηλώνοντάς του πως ο άνθρωπος είναι ελεύθερος – και όχι δέσμιος της φύσης, όπως αφήνει έμμεσα να εννοηθεί.

Ο Βούτσεκ, όμως, δεν έχει να αντιμετωπίσει μόνο την κοινωνία, αλλά και τον ίδιον του τον εαυτό. Έναν εαυτό που προσπαθεί ανεπιτυχώς να ισορροπήσει μεταξύ της ανθρώπινης και της ζωώδους φύσης¹⁵⁷, του «αθώου παιδιού» και του ενταγμένου στην πολιτισμένη κοινωνία ενήλικα. Στην προσπάθειά του να αναζητήσει την ταυτότητά του, από την οποία είναι καταδικασμένος να ζει αποξενωμένος, και σε συνδυασμό με τις παρενέργειες των ιατρικών πειραμάτων, ωθείται σε φιλοσοφικές και υπαρξιακές αναζητήσεις, συγκρούεται με τον θεσμό της εκκλησίας και βλέπει οράματα, βιβλικές¹⁵⁸ σκηνές να εκτυλίσσονται μπροστά του, οι οποίες παραπέμπουν στην Αποκάλυψη και τις οποίες βιώνει συναισθητικά: «*Γιατρέ, έχετε ακούσει τίποτα για τη διπλή φύση; Όταν η φύση σβήνει, όταν ο κόσμος γίνεται τόσο σκοτεινός που πρέπει να πηγαίνεις ψηλαφητά, κι όλα διαλύονται σαν ιστός αράχνης! Όταν κάτι είναι, κι όμως δεν είναι. Όταν όλα είναι σκοτάδι, και μόνο μια φλόγα κόκκινη στα δυτικά, σαν από καμίνι. Όταν ο ήλιος είναι ψηλά το μεσημέρι και θαρρείς πως φλέγεται το σύμπαν, ακούω να μου μιλάει μια τρομερή φωνή!*» Το κομβικό σημείο είναι η στιγμή της αποκάλυψης της απιστίας της αγαπημένης του, η οποία «θα μετατρέψει τη διανοητική του σύγχυση σε εμμονικό παραλήρημα» (Κίσκιλα, 2019). Έκτοτε, η συγκρουσιακή σχέση μεταξύ του πρωταγωνιστή και της κοινωνίας εκτροχιάζεται και λαμβάνει προεκτάσεις υπαρξιακής κρίσης.

¹⁵⁶ «*Κοιτάζτε αυτόν τον άνθρωπο: εδώ και τρεις μήνες τρώει μόνο μπιζέλια. Παρατηρήστε τις επιπτώσεις: πιάσε το σφυγμό του, είναι ακανόνιστος – κι επίσης τα μάτια του...*» Για περισσότερα για τα ιατρικά πειράματα, τις ψυχασθένειες και τις σχετικές έρευνες, βλ. Zwart, 2013.

¹⁵⁷ Στο κείμενο υπάρχουν διάσπαρτα σύμβολα και μεταφορές που υποδηλώνουν τη μετάβαση από την κατάσταση του ζώου στην κατάσταση του ανθρώπου (π.χ. «κτηνώδης λογική», ο πίθηκος ως στρατιώτης κ.λπ.) (Bernhardt, 2010: 41).

¹⁵⁸ Και η Μαρία, άλλωστε, μια *Μαгдаληνή* είναι.

Η ευφυΐα του Büchner δεν έγκειται μόνο στην ικανότητά του να τα συνδέσει όλα αυτά μεταξύ τους, αλλά και στον τρόπο με τον οποίον ανθίσταται στην κοινωνικοπολιτική κατάσταση και τις φιλοσοφικές τάσεις της εποχής του. Την εποχή του ιδεαλισμού του Descartes, του Kant και του Fichte, που έκαναν λόγο για τον άνθρωπο ως ένα ον απαρτιζόμενο από ένα υλικό σώμα και μια άυλη ψυχή, διαφέροντας, έτσι, από τα ζώα, ο Büchner θέτει επί τάπητος ζητήματα ηθικής, παρουσιάζοντας ως πρωταγωνιστή μία τραγική φιγούρα του περιθωρίου (Balci, 2012 : 34).

Μπορεί το σώμα και η ψυχή του Βούτσεκ να βασανίζονται ασύστολα και ο ίδιος να βρίσκεται κοινωνικά και υπαρξιακά εγκλωβισμένος, αλλά σε ορισμένα σημεία διαφαίνονται απόπειρες «επανάστασης». Πιάνεται στα χέρια με τον αρχιτυμπανιστή, ξυρίζει τον λοχαγό του πολύ γρήγορα, ενώ δεν πρέπει, και φτάνει, μάλιστα, και στο σημείο να διαπράξει φόνο! Οι φωνές που του έλεγαν να σκοτώσει την άπιστη σύντροφό του θα μπορούσαν να ήταν οι φωνές των συναγωνιστών του ενάντια στο κατεστημένο, και όχι η τρέλα που του είχε κυριεύσει το μυαλό. Η «επανάσταση», όμως, αυτή καταπνίγεται, καθώς, στρέφοντας το μαχαίρι εναντίον της Μαρίας, και όχι εναντίον της κοινωνίας, ο Βούτσεκ, ουσιαστικά, το στρέφει και ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό (Spitzer-Hanks, 2011: 20). Για την πολυδιάστατη πτώση του Woyzeck ευθύνεται, εν τέλει, η «πολιτισμένη», βάνουση κοινωνία, η οποία πρώτη έστρεψε τα όπλα της εναντίον του και η οποία τελικά κέρδισε, για να του υπενθυμίσει τι περιμένει όποιον αποπειραθεί να τα βάλει μαζί της.

Η υπαρξιακή τραγωδία *Woyzeck* θίγει αιώνια και –από κοινωνιολογική σκοπιά– πάντοτε επίκαιρα ερωτήματα αναφορικά με την εξάρτηση του ατόμου από την κοινωνία, κάνοντας ακόμα και τον σύγχρονο θεατή να αναρωτηθεί για όσα τον περιβάλλουν.

14.1. *Βούτσεκ*, της Ελένης Παργινού

«Η Ελένη Παργινού, παραδίδει μια παράσταση του 'Βούτσεκ', υψηλής αισθητικής, με νηκτικές εικόνες, ενδελεχή μελέτη του ρυθμού, και ευφυή θεατρική αίσθηση».

Νάγια Παπαπάνου (Παπαπάνου, 2020)

Τον Δεκέμβριο του 2019 και τον Ιανουάριο του 2020 ανέβηκε στην Αθήνα, στο θέατρο Ροές, και για συνολικά δώδεκα παραστάσεις, ο *Βούτσεκ* του Georg Büchner σε μετάφραση Κοραλίας Σωτηριάδου και σε σκηνοθεσία Ελένης Παργινού. Το κείμενο της παρουσίασης της παράστασης είχε ως εξής:

Ένα ensemble ηθοποιών θέτει σε λειτουργία τον μηχανισμό ενός καλοκουρδισμένου παιχνιδιού και αφηγείται την ιστορία του στρατιώτη *Βούτσεκ*. Η ιστορία τοποθετεί στο κέντρο της τον άνθρωπο αντι-ήρωα που, εγκλωβισμένος σε ένα σύστημα εξουσίας, φτάνει στον εκτροχιασμό και τελικά σε μια αυτοκτονική δολοφονία.

Σε έναν κόσμο γκρίζο, με τους ηθοποιούς να είναι ντυμένοι με κοστούμια-«στολές» σε αποχρώσεις του γκρι, χρώματος που παραπέμπει στην έννοια της ομοιομορφίας, του αδιάφορου, του μέσου όρου, η Παργινού παρουσιάζει έναν Βούτσεκ ντυμένο στα λευκά, στο χρώμα της αισιοδοξίας, που όμως παραπέμπει και στην ιδρυματική κατάσταση.

Το δίπολο «Βούτσεκ-ανθρώπινη κοινωνία» καθίσταται σαφές αρχής εξαρχής μέσω της χωροθεσίας και της κινησιολογίας: η κοινωνία των ανθρώπων είναι το κέντρο του κόσμου-ρολογιού, το επίκεντρο των πάντων, και ο Βούτσεκ μια φιγούρα δεμένη στην άκρη του λεπτοδείκτη αυτού του καλοκουρδισμένου ρολογιού. Του είναι αδύνατο να πλησιάσει το κοινωνικό σύνολο, να συναναστραφεί μαζί του, αλλά, παράλληλα, εξαρτάται και από αυτό, θέλοντας και μη. Υπάρχουν δεσμά που τον κρατούν ενωμένο με αυτό, συνεπώς δεν του μένει τίποτε άλλο παρά μόνο να τρέχει, να τρέχει συνεχώς γύρω του, να μη σταματά να τρέχει, ώσπου να λαχανιάζει, να εξαντλείται. Νομίζει πως, τρέχοντας, απομακρύνεται, όμως, στην πραγματικότητα, δεν είναι παρά ένα «χάμστερ».

Ο πρωταγωνιστής Βούτσεκ βρίσκεται, κυριολεκτικά, αποξενωμένος στο περιθώριο, στην περιφέρεια αυτού του «κύκλου», που, όμως, στην πραγματικότητα, δεν είναι κύκλος, αλλά παραλληλόγραμμο, στο σχήμα του πάγκου —που αποτελεί και

το μοναδικό σκηνικό στοιχείο, μαζί με το λευκό πάτωμα—, ένα σχήμα με «γωνίες» που τον κάνουν να «ξυπνά» από την «ευθεία πορεία», να ελαττώνει ταχύτητα και, ύστερα, να συνεχίζει. Τη θέση του αυτή την έχουν ορίσει άλλοι, αλλά την έχει επιλέξει και ο ίδιος, ενώ οι δύο αυτές καταστάσεις αλληλοτροφοδοτούνται συνεχώς, δημιουργώντας έναν φαύλο κύκλο. Η μόνη που τον προσεγγίζει και αλληλεπιδρά μαζί του περισσότερο, κειμενικά, μεταφορικά, αλλά και κυριολεκτικά, στη σκηνή, τρέχοντας κι αυτή γύρω από τον πάγκο, είναι η Μαρία, η οποία —λαμβάνομένων υπόψη των θρησκευτικών αποχρώσεων του κειμένου σε αρκετά σημεία και της διόλου τυχαίας επιλογής του ονόματος από τον Büchner— είναι και Παναγία¹⁵⁹ και Μαγδαληνή.

Όλα τα παραπάνω συνοδεύονται και από την αντίστοιχη χρήση της φωνής και από την εκφορά του λόγου: όσοι μετέχουν της κοινωνίας των ανθρώπων, όλοι αυτοί που προσπαθούν —όσο προσπαθούν— να τον «συνετίσουν», μιλούν με λόγο στεγνό, επαναλαμβανόμενο, ανεπιτήδευτα και αυθόρμητα, θαρρεί κανείς, συγχρονισμένο, σαν καλοκουρδισμένες κούκλες, κάθε φορά που έρχεται η σειρά τους να σηκωθούν από τον πάγκο, ενώ ο λόγος του Βούτσεκ, αν και αποσπασματικός, είναι γλαφυρός και γεμάτος εικόνες μέσα στην ειλικρίνειά του. Η μονοτονία του λόγου των ηθοποιών σπάει μόνο, όταν, σαν χορός αρχαίας τραγωδίας, στη σκηνή που ο Βούτσεκ αγοράζει το μαχαίρι, με το οποίο θα σκοτώσει τη Μαρία, του απευθύνονται αρμονικά.

Πολύ έξυπνη αποδεικνύεται και η χρήση μιας κάμερας στη σκηνή, η οποία, όπως σχολιάζει η Νάγια Παπαπάνου στην κριτική της, βλέπει στην «ψυχή» του Βούτσεκ, σε αντίθεση με τον γιατρό του, ο οποίος τον παρατηρεί μόνο επιφανειακά, «αγνοώντας το εσωτερικό άλγος του ήρωα» (Παπαπάνου, 2020). Μέσω της επιτόπιας χρήσης της, το πρόσωπο του Βούτσεκ, άλλοτε ιδρωμένο, άλλοτε με έντονες εκφράσεις, προβάλλεται σε τρεις καμβάδες στο πίσω μέρος της σκηνής, όχι μόνο για να υπαινιχθεί πως τον μελετούν σαν πειραματόζωο, σαν κάτι το οποίο χρήζει παρατήρησης όντας αξιοπερίεργο και διαφορετικό, αλλά και για να τονιστεί ρεαλιστικά η υπαρξιακή του αγωνία, ο πόνος. Μια κάμερα που φωνάζει: επικεντρώσου στον άνθρωπο.

Τέλος, το λιτό σκηνικό (ένας πάγκος και ένα δάπεδο), το οποίο δίνει χώρο στα σώματα να δράσουν και λειτουργεί ως εξωτερικός και εσωτερικός τόπος

¹⁵⁹ Στη ζωγραφική η Παναγία απεικονίζεται, συνήθως, με κόκκινη και μπλε ενδυμασία. Το κόκκινο υποδηλώνει τη σχέση της με τα επίγεια, ενώ το μπλε τη σχέση της με τα ουράνια. Μέσω της χρήσης αυτών των δύο χρωμάτων, υποδηλώνεται η «μεικτή» καταγωγή της και η λειτουργία της ως «ενδιάμεσου».

(Λυμπεροπούλου, 2020), και η ζωντανή μουσική από τα κρουστά¹⁶⁰ –αυτό το «πρωτόγονο», αλλά πολύ ρυθμικό όργανο– που βρίσκονται πάνω στη σκηνή, συνδυάζονται αρμονικά με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης και συμπληρώνουν την αφήγηση.

Πρόκειται για μια παράσταση στην οποία ο Βούτσεκ, αυτός ο «άνθρωπος σε εκκρεμότητα», όπως τον χαρακτηρίζει η Παργινού (Ζούση, 2020), σωματοποιεί το αδιέξοδο της ύπαρξης, όπως πολύ ωραία αναφέρει η Νάγια Παπαπάνου (Παπαπάνου, 2020). Παρομοιάζοντας το έργο με την *Κραυγή* του Munch και χαρακτηρίζοντάς το ως «μια σπουδαία σύγχρονη τραγωδία που δεν προσφέρει κάθαρση», η Ελένη Παργινού καταπιάνεται με αυτό το «οριακό κείμενο με σημείο αναφοράς τον Άνθρωπο», αναρωτώμενη, μαζί με την ομάδα της, γύρω από την αφηγηματική χειρονομία και αλληλεπιδρώντας με τον ίδιον τον Βούτσεκ (Παργινού, στο Ζούση, 2020). Ακόμα και η σκηνή της δολοφονίας της Μαρίας αποδίδεται μέσω της μουσικής και της κίνησης, χωρίς λόγο, χωρίς καν σωματική επαφή.

Η σωματικότητα και η περιεκτική κινησιολογία κυριαρχούν και σε αυτή τη σκηνοθετική πρόταση της Παργινού. Και οι δύο παραστάσεις, σε συνδυασμό με την ουσία του λόγου, δηλαδή με τον λόγο πρώτα απ' όλα ως ήχο, αποδίδουν την αίσθηση της υπαρξιακής αγωνίας που αποπνέει το κάθε έργο, εκμεταλλευόμενες τις ελευθερίες που προσφέρει η πρωτοποριακή γραφή του κειμένου και η ανοιχτή του φόρμα.

¹⁶⁰ Η Αγγελική Λυμπεροπούλου αναφέρει στην κριτική της πως τα κρουστά «ανά στιγμές υπερκαλύπτουν, μάλλον αθέλητα, τον λόγο» (Λυμπεροπούλου, 2020). Ακόμα κι αυτό, όμως, μπορεί να ιδωθεί εντός του γενικότερου σκηνοθετικού και εννοιολογικού πλαισίου της «επιβολής» των «ρυθμών» της κοινωνίας.

15. Η Αναφορά του στρατιώτη Βούτσεκ

«Δείξε το ταλέντο σου! Δείξε την κτηνώδη λογική σου! Ντρόπιασε την ανθρώπινη κοινωνία! Κυρίες και κύριοι, το ζώο που βλέπετε εδώ, με ουρά και τέσσερις οπλές, είναι μέλος της Ακαδημίας, καθηγητής στο πανεπιστήμιό μας. [...] Βλέπετε τώρα τη διπλή λογική; Αυτό θα πει κτηνοσοφία. Ναι, δεν είναι κανένα ζωντόβολο, είν' ένα πρόσωπο. Άνθρωπος, άνθρωπος με μορφή ζώου, κι όμως είν' ένα κτήνος, ένα bête.

[...] Βλέπετε, το ζώο είναι ακόμα φύση, καθαρή φύση! [...] Το οποίο σημαίνει: Άνθρωπε, να είσαι φυσικός. Είσαι φτιαγμένος από σκόνη, άμμο και κοπριά. Θέλεις να 'σαι κάτι παραπάνω από σκόνη, άμμο και κοπριά; Κοιτάζτε τι εστί λογική: ξέρει αριθμητική, κι όμως δεν μπορεί να μετρήσει στα πέντε δάχτυλα. Γιατί; Απλούστατα, δεν μπορεί να εκφραστεί, να εξηγηθεί – είναι άνθρωπος μεταμορφωμένος!»

Georg Büchner, Βούτσεκ

«Αν και ο Μπύχνερ και το έργο του είναι προγενέστερο από εκείνο του Κafka, μάλλον το αντιμετώπισα ως συνέχειά του, αφού κινείται γύρω από συγγενικούς άξονες, όσον αφορά στη θεματική του. Ζητήματα όπως ο τρόπος ύπαρξης του ατόμου μέσα στον κοινωνικό ιστό, η ουτοπική διάσταση της ελευθερίας, η σύγκρουση με το κατεστημένο, σε συνάρτηση με την υπαρξιακή αγωνία του ατόμου, φαίνεται πως παραμένουν στο κέντρο της προσοχής μου».

Ελένη Παργινού (Κίσκιλα, 2019)

«Λοιπόν, κύριοι, αυτά είναι τα σημάδια μεταβάσεως προς τον γάιδαρο, συνηθισμένη συνέπεια της γυναικείας παιδαγωγικής και της μητρικής γλώσσας».

Georg Büchner, Βούτσεκ

Οι δύο παραστάσεις της Ελένης Παργινού, η *Αναφορά σε μια Ακαδημία* και ο *Βούτσεκ*, διαγράφουν παρόμοια, αν όχι κοινή, πορεία στον χώρο του θεάτρου, με τον ίδιον τρόπο που και τα δύο κείμενα, του Kafka και του Büchner αντίστοιχα, διαγράφουν παρόμοια, αν όχι κοινή, πορεία στον χώρο της λογοτεχνίας, προβάλλοντας τη ζωώδη κατάσταση του ανθρώπου και τα ζωώδη βαθύτερα ένστικτά του, τα οποία συγκρούονται με και περιορίζονται από την «πολιτισμένη κοινωνία». Τη σύγκρουση αυτή και το αδιέξοδο τα αποδίδει σκηνοθετικά η Ελένη Παργινού επιτυχώς μέσω του σωματικού θεάτρου, της μορφής τέχνης εκείνης, της οποίας η «γλώσσα» δεν βασίζεται τόσο στον λόγο, χρησιμοποιώντας, αντιθέτως, ως βασικό εργαλείο της το «καθολικό» σώμα, το οποίο δύναται να μεταδώσει περισσότερα από ό,τι η γλώσσα.

Στην ουσία, και συνδέοντας όλα τα παραπάνω με τη Μετάφραση, στην περίπτωση των δύο αυτών παραστάσεων, πρόκειται για μεταφορικό και κυριολεκτικό τω τρόπω δημιουργικές μεταφράσεις του πρωτοτύπου –ό,τι αυτό μπορεί να συνεπάγεται–, οι οποίες, όμως, δεν συντελούνται τόσο «διασημειωτικά» –από το

κείμενο στη σκηνή—, όσο κυκλικά-ανακυκλωτικά και «αντιστρόφως ‘ενδογλωσσικά’»: από το πρωτότυπο, που, σε πρώτο επίπεδο, είναι μεν το γραπτό κείμενο, αλλά, σε δεύτερο επίπεδο, είναι και η άρρητη ιδέα, πίσω σε αυτό που ομοιάζει στην *αδαμιαία γλώσσα* του Günter Eich —εκεί όπου το «πράγμα» και η «λέξη» ταυτίζονταν—, στην *καθαρή γλώσσα* (reine Sprache) του Walter Benjamin, στη *νοησιακή γλώσσα* (mentalese) του Steven Pinker ή ακόμα και στη *θεία και νοητική γλώσσα* του Giambattista Vico (Vico, 2015: 796), οι οποίες δεν συνίστανται σε λέξεις και βρίσκονται πλησιέστερα στα αρχέτυπα, στη συλλογική μνήμη και στο συλλογικό ασυνείδητο. Μεταφράσεις, δηλαδή, από ενδιάθετο λόγο σε ενδιάθετο λόγο, με γέφυρα και εργαλείο το σώμα — και η επιλογή του Kafka και του Büchner, και δη των συγκεκριμένων έργων, σαφώς και δεν είναι τυχαία.

16. Οι απαρχές του χορού

«To understand humans, Charles Darwin recognized it is first necessary to understand how they gather and transmit knowledge in ways similar to and different from their animal forebears. The more we know about dance — its presence, absence and its resurgence in individual and group life — the more we will know about ourselves: To Dance Is Human».

Judith Lynne Hanna (Hanna, 1987: 243)

«I dance therefore I am».

Leopold Sedar Senghor (Vladimirovna Osintseva, 2016: 7036)

«Whosoever knoweth the power of the dance, dwelleth in God».

Persian dervish poet (Sachs, στο Spencer, 1985: 17)

Στην εισαγωγή του στο βιβλίο *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί* της Δόρας Στράτου, ο Κριστιάν Ζερβός επισημαίνει πως ζωγραφικές και εγχάρακτες μαρτυρίες αποτελούν απόδειξη της πρώτης εμφάνισης του χορού κατά την πρώτη παλαιολιθική περίοδο, κατά την εμφάνιση του *homo sapiens* και, ειδικότερα, κατά τη συνειδητοποίηση, από πλευράς του, των δεσμών που τον συνδέουν με τη φύση (Στράτου, 1979: 7). Και, πράγματι, μέσα από τη μελέτη πρώιμων ζωγραφικών παραστάσεων και γλυπτών ανάγεται το συμπέρασμα πως είναι πιθανό οι άνθρωποι να άρχισαν να χορεύουν πριν αρχίσουν να ζωγραφίζουν και να λαξεύουν¹⁶¹, όπως αποδεικνύεται και από μία χαραγμένη και ζωγραφισμένη φιγούρα στη σπηλιά Trois-Frères στη νοτιοδυτική Γαλλία, η οποία δημιουργήθηκε πριν από 10.000 χρόνια και απεικονίζει έναν άντρα ή μια γυναίκα που φορά μια μεγάλη μάσκα με κέρατα και στροβιλίζεται (Grau, 2003: 199).

Αναμφισβήτητα, η πιο αρχέγονη διάσταση της έκφρασης είναι η μουσική και τα σώματα. Συγκεκριμένα, «χορός, μουσική και ποίηση ενωμένα αποτελούν την πρωτόγονη ομιλία της ανθρωπότητας» (Condillac, στο Μουστοξύδης, 1954: 25), η οποία, μέσω της δύναμης των χειρονομιών, στην πρώιμη μορφή της, και του ρυθμού –

¹⁶¹ Υπάρχει, μάλιστα, η άποψη πως οι δύο πρωταρχικές τέχνες ήταν ο χορός και η αρχιτεκτονική, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως η αγγλική λέξη «theatre», πριν γίνει ουσιαστικό, ήταν ρήμα (Graham, 2003: 68).

που προηγείται όλων και έχει τη ρίζα του στη φύση του ανθρώπινου σώματος και του Σύμπαντος (ό.π.: 15 επ., Condillac, ό.π.: 25)–, στην ουσία, αποτελούσε ένα «μείγμα» της τέχνης του χορού με αυτή του θεάτρου. Σε πολλές αφρικανικές και ασιατικές χώρες, μάλιστα, ακόμα και σήμερα δεν υπάρχουν ξεχωριστές λέξεις για τον ηθοποιό και τον χορευτή (Fleishman, 1997: 209), ενώ, για τον Eugenio Barba, αυτή η διάκριση που γίνεται σήμερα στον δυτικό πολιτισμό αποτελεί μια «πληγή», η οποία αποκόβει τους δεσμούς με την παράδοση και η οποία παράλληλα ενέχει τον κίνδυνο ο ηθοποιός να απαρνηθεί το σώμα, και ο χορευτής τη δεξιολογία (Barba, ό.π.: 209).

«Επισήμως», όμως, οι απαρχές του χορού εντοπίζονται στην αρχαία Ελλάδα. Οι αρχαίοι Έλληνες γνώριζαν πως μερικά ζώα, όπως οι ελέφαντες, οι μαϊμούδες, οι γάτες, οι μέλισσες, οι αρκούδες και τα δελφίνια, χορεύουν (για διασκέδαση ή για να προσελκύσουν το θήραμά τους), και δεν αποκλείεται αρχικά να τους μιμούνταν¹⁶² (Lawler, 1964: 59). Παράλληλα, πίστευαν πως ο χορός είχε θεϊκή προέλευση και πως όσοι ήξεραν να χορεύουν ήταν οι «εκλεκτοί», οι οποίοι έπρεπε να διδάξουν χορό και σε άλλους (ό.π.: 13).

Οι απόψεις αυτές έχουν, μάλιστα, περάσει και στη μυθολογία. Όπως αναφέρει ένας ποιητής της αρχαιότητας, η Μούσα Ερατώ χορεύει με το πόδι, με το τραγούδι και με την έκφραση του προσώπου, η Μούσα Πολύμνια εκφράζει τα πάντα με το χέρι της και μιλά με τη χειρονομία (Pseudo-Ausonius, ό.π.: 12), ενώ οι Κουρήτες χόρευαν, για να ηρεμήσουν τον Δία, όταν έκλαιγε, για να μην ενοχλεί τον Κρόνο (ό.π.: 13).

Στην αρχαία Ελλάδα, ωστόσο, ο χορός δεν αποτελούσε αυθύπαρκτη και ανεξάρτητη μορφή τέχνης, αλλά ήταν αλληλένδετος είτε με τη μουσική και τον λόγο είτε με το αρχαίο δράμα, το οποίο, άλλωστε, προέρχεται από τον Διθύραμβο (Butterworth, 2012: 72) –γι' αυτό και η λέξη *όρχηση* διαθέτει σημασιολογικά ευρύτερο πλαίσιο συγκριτικά με τη λέξη *χορός* (Λάζου, 2019α: 7 επ.). Οι ρίζες του ανάγονταν στη μαγεία¹⁶³ και τη θρησκεία (Μουστοξύδης, 1954: 22) και, για τον λόγο αυτόν, στην

¹⁶² Η σημασιολόγος Drid Williams παρατηρεί πως, για τους συγγραφείς, οι απαρχές του χορού εντοπίζονται, μεταξύ άλλων, στην ερωτική πράξη, στο παιχνίδι, στη ζωώδη συμπεριφορά και στη μαγεία, ενώ η ουσία του χορού εντοπίζεται σχεδόν παντού (Williams, στο Grau, 2003: 197).

¹⁶³ Σύμφωνα με τον Μουστοξύδη, η μαγεία, από το ξεκίνημα της ανθρωπότητας, κατέφυγε σε όλες τις τέχνες –σε αυτή οφείλονται, μάλιστα, οι πρόοδοι των καλών τεχνών–, αλλά κυρίως στην τέχνη «που κατέχει τη φυσιολογική βάση του ρυθμού», στον χορό (Μουστοξύδης, 1954: 19 επ.). Επίσης, κατά τον Μεσαίωνα, ο χορός θεωρείτο αντίδοτο σε διάφορες ασθένειες (Spencer, 1985: 3 επ.).

αρχαία Ελλάδα υπήρχαν χοροί για τη γονιμότητα, την ενηλικίωση, χοροί¹⁶⁴ για καλή σοδειά, χοροί προς τιμήν θεών (π.χ. τελετές προς τιμήν του Διονύσου, της Αρτέμιδος, Βακχικοί χοροί, Ανθεστήρια, Ελευσίνια Μυστήρια¹⁶⁵, χοροί προς τιμήν των Νυμφών, του Πάνα κ.λπ.), πολεμικοί χοροί (π.χ. Πυρρίχιος), ακόμα και χοροί για τον θάνατο, οι οποίοι χορεύονταν δίπλα στους τάφους, ως κατευόδιο των νεκρών, αλλά και ως μέσο ξορκίσματος του θανάτου και άντλησης δύναμης για τη συνέχιση της ζωής όσων έμεναν πίσω (Μπεκάκος, 2012 και Lawler, 1964).

Όπως αποδεικνύεται από σωζόμενες παραστάσεις σε αγγεία, ο χορός στην αρχαία Ελλάδα αντιπροσώπευε κάθε μορφή κίνησης –ακόμα και των ματιών– (Λάζου, 2019α: 7 επ.), ενώ, σταδιακά –παράλληλα και με την ανάπτυξη του αρχαίου δράματος και σε συνδυασμό με τα κοστουμία–, οι αρχικά ελεύθερες και περισσότερο αυτοσχεδιαστικές κινήσεις άρχισαν να γίνονται περισσότερο τεχνικές και επαγγελματικές (Butterworth, 2012: 72). Οι ερασιτέχνες χορευτές έγιναν επαγγελματίες (ό.π.: 72), ενώ άρχισαν να εμφανίζονται και οι πρώτοι δάσκαλοι (Lawler, 1964: 127-144).

¹⁶⁴ Ο χορός χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα από πολλές φυλές της Αφρικής, της Ασίας, του Ειρηνικού και του Ινδικού ωκεανού σε διάφορες τελετές (π.χ. μύησης, ενηλικίωσης, μετάβασης σε άλλη φάση ζωής, ένωσης με τα πνεύματα κ.λπ.) (Spencer, 1985).

¹⁶⁵ Ο Ευριπίδης χαρακτήριζε τους χορούς των Ελευσινίων Μυστηρίων ως «αιθέριους χορούς» των αστεριών, καθώς οι χορευτές μέσω αυτών διέγραφαν την πορεία που τους οδηγούσε στ' αστέρια (Μπεκάκος, 2012: 23).

16.1. Τι είναι χορός

*«Boswell: Sir, what is poetry?
Johnson: Why Sir, it is much easier to say what it is not.
We all know what light is; but it is not easy to tell what it is».*

James Boswell, *Life of Samuel Johnson* (1791)

«Είναι η τέχνη που εκφράζει τις συγκινήσεις, με τη βοήθεια ρυθμικών σωματικών κινήσεων».

Jacques Delcroze (Μουστοξύδης, 1954: 24 επ.)

*«Στο χορό το κορμί του καλλιτέχνη είναι απόλυτα συνδεδεμένο με το έργο του,
γιατί αυτό αποτελεί το υλικό».*

Sully Prudhomme (Μουστοξύδης, 1954: 25)

Η Doris Humphries, ορίζοντας τον χορό ως κίνηση που έχει εξελιχθεί σε έργο τέχνης, αναφέρει τον σχεδιασμό, τη δυναμική, τον ρυθμό και το κίνητρο ως τα τέσσερα στοιχεία που συνιστούν τη χορευτική κίνηση (Humphries, 1959: 46), ενώ ο Graham McFee προτείνει τα ακόλουθα στοιχεία ως τα επτά χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός χορευτικού έργου τέχνης: 1) παραστασιμότητα και επαναπαραστασιμότητα με συγκεκριμένη ιστορία παραγωγής, 2) αφηρημένος δομικός «τύπος», με τις παραστάσεις να αποτελούν «δείγματα», 3) δημιουργία από χορογράφο με ιστορική ταυτότητα, νόημα και συνέχεια που εξαρτάται τουλάχιστον μέχρι έναν βαθμό από την πρόθεση του χορογράφου, 4) παραστάσεις που αποδίδονται και ερμηνεύονται από χορευτές, 5) αισθητές καλλιτεχνικές ιδιότητες, 6) αντικείμενο με σκοπό που υφίσταται σε ένα ευρύ θεσμικό πλαίσιο στο πλαίσιο μιας καλλιτεχνικής ιδέας, και 7) ανακατασκευασιμότητα και επαναπαραστασιμότητα (McFee, στο Bresnahan, 2016). Ο χορευτής, ωστόσο, μερικές φορές, δημιουργεί¹⁶⁶ τον χορό, αντί απλώς να τον εκτελεί και να τον ερμηνεύει (Van Camp, ό.π.). Και τον δημιουργεί αυτόν, όπως και όλες τις κινήσεις του σώματος, αυτός, όπως και όλα τα ζωντανά όντα, «εν μέρει από επιδράσεις και αντιστάσεις εξωτερικές του σώματος, εν μέρει από μηχανισμούς των μελών και εν

¹⁶⁶ Ο Τζορτζ Μπαλανσίν είχε πει κάποτε πως το χορευτικό συμβάν είναι σαν ένα ψάρι μέσα στο νερό: η μουσική είναι το ενυδρείο και ο χορευτής το ψάρι. Παρ' όλα αυτά, όπως σημειώνει ο Albright, μερικές φορές συμβαίνει και το αντίστροφο: ο χορευτής να είναι το ενυδρείο και η μουσική το ψάρι. (Albright, 2009: 192).

μέρει από τον νου (την ψυχή), την εκούσια νευρική επικοινωνία που εκπροσωπεί τη λειτουργία ενός πληροφοριακού συστήματος», ως αποτέλεσμα ενός συνδυασμού της βούλησης και της αναγκαιότητας (Sparshott, στο Λάζου, 2019β: 12).

Το σώμα του χορευτή αποτελεί τον «χώρο»¹⁶⁷, τον «τόπο», στον οποίον λαμβάνει χώρα το χορευτικό γεγονός (Bresnahan, 2016, Humphries, 1959: 190), οι χορευτές είναι ο χορός, και οι κινήσεις τους είναι αυτές που, όχι απλώς προκαλούν το χορευτικό καλλιτεχνικό έργο, αλλά και το ενσαρκώνουν (McFee, στο Bresnahan, 2016). Εξαιτίας αυτού, όμως, ο χορός «εξαφανίζεται» και παύει να υπάρχει, μόλις ολοκληρωθεί, ενώ, παράλληλα, είναι αδύνατη η ακριβής επανάληψη μιας χορευτικής παράστασης, με αποτέλεσμα να δυσχεραίνεται το έργο των ερευνητών (Siegel, ό.π., Dempster, στο Carter, 2003: 1 επ., Μουστοξύδης, 1954: 25, 27). Για τον λόγο αυτόν, άλλωστε, ο Goodman έχει χαρακτηρίσει τον χορό «αλλογραφική» τέχνη, σε αντιπαράθεση με τις «αυτογραφικές» τέχνες, όπως η ζωγραφική, στις οποίες υπάρχει ένα σταθερό καλλιτεχνικό αντικείμενο που συνδέεται με μία συγκεκριμένη ιστορία παραγωγής (Goodman, στο Bresnahan, 2016).

Παρ' όλα αυτά, ο χορός, ως κίνηση στον χωροχρόνο (Butterworth, 2012: 1), υπάρχει παντού στη φύση: από την κίνηση των ουρανίων σωμάτων και την αρμονία των κυμάτων και του αέρα μέχρι τον ρυθμό του ανθρώπινου σώματος. Έχει χρησιμοποιηθεί όχι μόνο ως μέσο έκφρασης, αλλά και ως μέσο επανάστασης και απελευθέρωσης από κάθε είδους ανισότητες και ανελευθερίες. Όπως παραθέτει και ο Θεοδόσιος Μουστοξύδης, ο χορός, όπως και ο κινηματογράφος, συνδυάζει τη ζωγραφική και τη γλυπτική, που είναι τέχνες του χώρου, με τη μουσική, που είναι τέχνη του χρόνου, κερδίζοντας έτσι τον χαρακτηρισμό «εμπνευσμένη ζωγραφική» ή «γλυπτό ζωντανό και τραγουδιστό» (Μουστοξύδης, 1954: 27).

¹⁶⁷ Ο Richard Shusterman κάνει λόγο περί «σωμαιοσθητικής» (somaesthetics), περί της μελέτης της εμπειρίας και της χρήσης του σώματος ως τόπου αισθητηριακής-αισθητικής εκτίμησης και δημιουργίας (Shusterman, 2008: 19).

16.2. Ο χορός ως γλώσσα

*«At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point there the dance is,
[...]
There would be no dance, and there is only the dance».*

T.S. Eliot, Burnt Norton (1935)

*«[There are] two ways to work with the body. When your mind tells your body
what to do and when your body tells your mind what it is doing».*

Anna Halprin (Legg, στο Merekina: 24 επ.)

*«[the ballerina] writing with her body, suggests things which the written word could express
only in several paragraphs of dialogue or descriptive prose».*

Stéphane Mallarmé (Mallarmé, στο Hagendoorn, 2010: 221)

Ο χορός, όπως και κάθε άλλη μορφή τέχνης, μπορεί να θεωρηθεί ως προαιώνια, καθολική και παγκόσμια γλώσσα, δεδομένου του ότι λειτουργεί ως σημειωτικό και επικοινωνιακό σύστημα – και, συνεπώς, κάθε χορευτικό έργο λειτουργεί ως κείμενο¹⁶⁸, το οποίο και δύναται όχι απλώς να συμπληρώσει, αλλά και να αντικαταστήσει την αμιγώς λεκτική επικοινωνία (Pina Bausch, στο Murray, Keefe, 2007: 81). Ως γλώσσα, μάλιστα, δεν χρησιμοποιείται μόνο από το ανθρώπινο είδος, αλλά και από αρκετά είδη ζώων¹⁶⁹ (π.χ. αρσενικά πτηνά για εντυπωσιασμό κατά την εποχή του ζευγαρώματος).

Αν και, πολλές φορές, όταν γίνεται λόγος περί του χορού ως γλώσσας –ακόμα και ως *αρθρωμένης* γλώσσας, καλλιτεχνικά κωδικοποιημένης (Claid, ό.π.: 59)–, ο όρος

¹⁶⁸ Σύμφωνα με την Ourania Tsiakalou, «ως έργα τέχνης, οι παραστάσεις χορού συνιστούν κείμενα, υπό την έννοια ότι αποτελούν αφηγήσεις που χρησιμοποιούν τον σημειωτικό κώδικα του χορού και αναγιγνώσκονται από το κοινό τους» (Tsiakalou, 2018: 26).

¹⁶⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο χορός των μελισσών με σκοπό τη μετάδοση πληροφοριών σχετικά με την ύπαρξη τροφής, καθώς και σχετικά με τον τόπο εύρεσής της. Αυτός ο χορός, μάλιστα, αποτελεί τον μοναδικό γνωστό τρόπο συμβολικής επικοινωνίας στα ασπόνδυλα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως μια ομάδα ερευνητών απέδειξε την επιτυχή επικοινωνία ανάμεσα σε δύο διαφορετικά είδη μελισσών, όπως επίσης και τη δυνατότητα εκμάθησης της χορευτικής γλώσσας ενός είδους από ένα άλλο (Su κ.ά., 2008: 1).

γλώσσα χρησιμοποιείται μεταφορικά¹⁷⁰, ο χορός παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τη λεκτική γλώσσα, καθώς και τα δύο αποτελούν μορφές επικοινωνίας μέσω εκφωνημάτων, σημείων και συμβόλων, ενώ συχνά στον χορό οι ακολουθίες των κινήσεων αναφέρονται ως *φράσεις*, και το σύνολο των μεμονωμένων θέσεων και κινήσεων αναφέρεται ως *λεξιλόγιο* (Hagendoorn, 2010: 223). Το ίδιο το σώμα, δηλαδή, λειτουργεί μεταφορικά, συμβολικά και άρα σημειωτικά.

Απόδειξη, συγκεκριμένα, του ότι οι καταβολές της γλώσσας είναι χειρονομιακές αποτελεί και το γεγονός ότι ορισμένες ικανότητες που έπρεπε να εξελιχθούν για την ανάδυση της γλώσσας απαιτούνταν και για την εξέλιξη του χορού (ό.π.: 228). Κατά τον φιλόσοφο Robin Collingwood, μάλιστα, όλα τα είδη γλώσσας – ζωγραφική, μουσική κ.λπ. – σχετίζονται με τις κινήσεις του σώματος, κι έτσι, υπό αυτή την έννοια, ο χορός μπορεί να θεωρηθεί ως η μητέρα όλων των γλωσσών (ό.π.: 221).

Ο Sudesh Mantillake, μελετώντας τον χορό Ves από τη Σρι Λάνκα, επισημαίνει πως στον χορό αυτό (άρα και σε κάθε χορό) υπάρχει «*langue*» και «*parole*». Συγκεκριμένα, αναφέρει πως ο ενδιάθετος λόγος είναι αυτός που ορίζει το γενικό πλαίσιο εκτέλεσης του χορού, το οποίο τηρείται πάντοτε, και είναι περισσότερο σταθερός, ενώ ο εκφερόμενος λόγος, στην ουσία, είναι το προσωπικό στυλ κάθε χορευτή, το οποίο και μεταβάλλεται με τον χρόνο (Mentillake, 2009: 190). Η Adrienne Kaerpler, από την πλευρά της, αναλύοντας τον χορό των Τόνγκα, χρησιμοποίησε τους όρους «κινήματα» (*kinemes*) και «κινομορφήματα» (*morphokines*), κατ' αναλογία των γλωσσολογικών όρων *φωνήματα* και *μορφήματα*, αποδεικνύοντας πως ο χορός αποτελεί ένα δομημένο νοηματικό σύστημα (Tsoulou, 2003: 203).

Το νόημα¹⁷¹, ωστόσο, είναι διαστρωματωμένο, καθώς ο καθένας που συμβάλλει στη διαδικασία μετάδοσής του, από τον χορογράφο έως τον θεατή, προσθέτει και κάτι δικό του, ως εξής:

¹⁷⁰ Ως προς το κομμάτι της *μεταφοράς*, ο Goodman υποστηρίζει ότι ο χορός εκφράζεται με μεταφορικές εξηγήσεις μέσω του σώματος (Goodman, στο Bresnahan, 2016), ο Margolis τάσσεται υπέρ της φυσικής εκφραστικότητας του σώματος που δεν εξαντλείται σε μεταφορικές δομές (Margolis, ό.π.) και οι Sirridge και Armelagos θεωρούν ότι η εκφραστικότητα της μεταφοράς του χορού δεν ανάγεται στη φυσική εκφραστικότητα του σώματος, αλλά στο προσωπικό στυλ του χορευτή, υπό την έννοια του «χωρικού λεξιλογίου» (Sirridge, Armelagos, ό.π.).

¹⁷¹ Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να γίνει αναφορά και στη «σκοτεινή» πλευρά. Υπάρχουν θεωρητικοί, οι οποίοι αναγνωρίζουν μεν την επικοινωνιακή ισχύ του χορού, αλλά δεν τον αναγνωρίζουν ως γλώσσα (Goodman, Langer, Margolis, στο Bresnahan, 2016), άλλοι, οι οποίοι θεωρούν πως είναι δύσκολη η μετάδοση σύνθετων λογικών δομών μέσω του χορού (Hanna, 2008: 493), και άλλοι – κάπως πιο μετριοπαθείς –, οι οποίοι θεωρούν πως υπάρχει ισχυρή αναλογία μεταξύ του χορού και της γλώσσας στο επίπεδο της σύνταξης, αλλά όχι και στο επίπεδο της σημασιολογίας (Hagendoorn,

Χορογράφος	Χορός	Χορευτές	Κοινό
Πρόθεση, σύλληψη, ιδέα, περιεχόμενο, μορφή	Σημεία: λεξιλόγιο, ιδιότητες, μοτίβα	Συναισθήματα: εμπειρίες, ερμηνεία	Ανάγνωση: πρόσληψη, κατανόηση

(Butterworth, 2012: 148)

Ιδωμένος ως γλώσσα ή ως μορφή επικοινωνίας υπεράνω κάθε γλώσσας (Mark Franko, στο Bresnahan, 2016) ή ως μια γλώσσα υψηλότερου επιπέδου, η οποία μιλά με εικόνες και αλληγορίες για τα ενδότερα συναισθήματα του ανθρώπου και για την ανάγκη του για επικοινωνία (Mary Wigman, στο Tsoulou, 2003: 190), ο χορός δεν παύει να λειτουργεί και ως κοινωνικός θεσμός, ο οποίος, όντας ζωντανός και βρισκόμενος σε λειτουργία, σε συνδυασμό με ένα σύστημα σημείων που είναι ισχυρό και αποτελεί κοινό κτήμα των συμμετεχόντων σε αυτό, συμβάλλει στην πραγματοποίηση της επικοινωνίας (Ρόμπου-Λεβίδη, 2004: 171).

2010: 225). Οι θεατές ενδέχεται, μάλιστα, πολλές φορές, να δυσκολεύονται κατά την «ανάγνωση» των μη λεκτικών κωδίκων που μετέρχεται ο χορός – γι’ αυτό, άλλωστε, οι χορογράφοι καταφεύγουν συχνά σε επαναλήψεις, μοτίβα και αναπτύξεις (Butterworth, 2012: 151 επ., Rochelle, 2015: 120).

16.3. Ο χορός ως κοινωνικός θεσμός

«Ο κύκλος είναι ουσιαστικά η αναπαράσταση της συλλογικής συμμετοχής, όπου ο καθένας είναι στενά δεμένος με τους υπόλοιπους με σχέση ισότητας».

Νεκτάριος-Πέτρος Γιούτσος (Γιούτσος, 2012: 80)

*«– Θα εξαφανιστεί ποτέ το τάνγκο;
– Όχι, γιατί θα είναι σαν να λέγαμε ότι θα εξαφανιστεί το τελευταίο συλλογικό όνειρο».*

Horacio Ferrer

Ο χορός –και, ειδικότερα, οι παραδοσιακοί χοροί κάθε τύπου– είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη παράδοση και τους μύθους, καθώς επίσης και με την προσπάθεια μεταβίβασής τους από γενιά σε γενιά. Αποτελεί ένα μέσο διατήρησης της μνήμης και του πολιτισμού κάθε κοινωνίας, όπως αποδεικνύεται και –αναφορικά με την ελληνική πραγματικότητα– από τις παραδοσιακές στολές (π.χ. η σπείρα από τα 2.200 π.Χ. εμφανίζεται και στις ελληνικές ενδυμασίες), τα μουσικά όργανα (π.χ. αντιπαραβολή οργάνων σε αρχαίες και βυζαντινές απεικονίσεις με σύγχρονες παραστάσεις) και τους ίδιους τους χορούς, όπως σώζονται από τα αρχαία και νεότερα χρόνια (Στράτου, 1979: 143).

Μέσα από τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς που χορεύονται σε κύκλο προάγεται η αξία της ισότητας, καθώς η συμμετοχή σε αυτούς ήταν και είναι ελεύθερη για όλους, ανεξαρτήτως ηλικίας ή κοινωνικής θέσης (Δήμας, στο Γιούτσος, 2012: 80). Ωστόσο, σύμφωνα με την Jane Cowan, η οποία ασχολήθηκε με τη μελέτη του χορού στη βόρεια Ελλάδα, ο χορός και οι πρακτικές που τον απαρτίζουν (το «χορευτικό γεγονός») αποτελούν μια κοινωνική πράξη στην οποία διαφαίνονται οι σχέσεις εξουσίας και οι αντιλήψεις γύρω από τα φύλα: από τη μία πλευρά, δηλαδή, υπάρχει η ευχαρίστηση¹⁷², αλλά, από την άλλη πλευρά, υπάρχουν κανόνες συμπεριφοράς, υποχρεώσεις, κοινωνικός έλεγχος, πιέσεις και κυρώσεις (Παπαγαρουφάλη, στο Cowan, 1998: x).

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ο χορός ενισχύει την αίσθηση της ομάδας και του συνανήκειν, συνδέεται άρρηκτα με την ταυτότητα ενός λαού και –ειδικότερα στην

¹⁷² Ανέκαθεν, άλλωστε, ο χορός λειτουργούσε και ως μέσο ερωτικής προσέγγισης.

περίπτωση των Ποντίων, για παράδειγμα– διαθέτει εθνοτοπικό και ψυχοκοινωνικό χαρακτήρα (Ψωμιάδη, 2006: 187), προσεγγίζοντας την έννοια του «ολικού κοινωνικού γεγονότος» (*fait social total*), όπως την εισήγαγε ο Marcel Mauss, δηλαδή ενός συμβάντος που συνδυάζει μια καθαρώς κοινωνιολογική, μια ιστορική και μια φυσιοψυχολογική διάσταση (Mauss, ό.π.: 77).

Πέρα από την κοινωνική διάσταση, όμως, το σώμα εκλαμβάνεται και ως σήμα που εκπέμπει «συνειδητά και ασυνείδητα μη λεκτικά μηνύματα [...], αξίες, επιθυμίες, ανάγκες ενδιαφέροντα» (Παπαγαρουφάλη, στο Cowan, 1998: x). Ο χορός, επομένως, αποτελεί μη λεκτική έκφραση (Ψωμιάδη, 2006: 187) και «δεν προσεγγίζεται απλώς ως ένα ‘πολιτιστικό’ φαινόμενο, αλλά ως ένας σωματικός, πολιτικός-ηθικός λόγος» (Παπαγαρουφάλη, στο Cowan, 1998: x). Ο χορός είναι γλώσσα.

16.4. Ο χορός στη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία

«Η καρδιά μου, σα σκόνη, ανυψωνόταν πίσω από τα βήματά σου».

Gustave Flaubert (Μουστοξύδης, 1954: 43)

«[...] κατά γάρ τοι τὸν Ὀμηρικὸν Κάλχαντα τὸν ὄρχησθῆν ἐιδέναι χρὴ
"τά τ' ἐόντατά τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα" [...]

Λουκιανός (Λουκιανός: [36])

«[...] μιμητικὴ τίς ἐστὶν ἐπιστήμη καὶ δεικτικὴ καὶ τῶν
ἐννοηθέντων ἐξαγορευτικὴ καὶ τῶν ἀφανῶν σαφηνιστικὴ [...]

Λουκιανός (Λουκιανός: [36])

«Ἄσυλο, ἄσυλο, ὦ ἄσυλό μου, ὦ Στρόβιλε!...
– Ἦμουν μέσα σου, ὦ κίνηση, ἐξῶ απ' ὅλα τα πράγματα...».

(Valéry, 2002: 81).

Κατά τον Πλάτωνα, όπως αναφέρεται στους *Νόμους*, ο χορός αναπτύχθηκε ως μέσο εκδήλωσης των συναισθημάτων των νέων, και κυρίως αυτού της χαράς (Lawler, 1964: 14), ενώ ο Πλωτίνος στις *Εννεάδες* αναφέρει πως τα κινούμενα μέλη του χορευτή συναποτελούν ένα οργανικό όλο που αντανακλά τον κινούμενο κόσμο (Λάζου, 2019α: 13). Η παρατήρηση του σώματος του χορευτή συνέβαλε, άλλωστε, κατά την ύστερη αρχαιότητα, στην εξέλιξη της ιατρικής και της βιολογίας (ό.π.: 13). Ο Πλούταρχος, τέλος, παραφράζοντας τον Σιμωνίδη, χαρακτήρισε τον χορό *ποίησι σιωπώσα*, και την *ποίησι χορό λαλούντα* (Hagendoorn, 2010: 221).

Ο ρήτορας Λουκιανός ο Σαμοστατεύς (125-180 μ.Χ.), μιλώντας μέσω του Λυκίνου, ανάγει στο έργο του *Περί ορχήσεως* τον χορό σε μία πράξη, η οποία όχι μόνο τέρπει, αλλά και μορφώνει, διδάσκει, «*γυμνάζει*» και «*ρυθμίζει τας ψυχάς*» των θεατών, εναρμονίζοντάς τες με τα σώματα, με τη συνοδεία μουσικής και ρυθμού (Λουκιανός: [6]). Όπως, άλλωστε, αναφέρει, η ὄρχηση υπάρχει στον κόσμο από τα αρχέγονα χρόνια, αν αναλογιστεί κανείς την κίνηση των άστρων, την περιφορά των πλανητών και την

εύρυθμη αρμονία που διέπει αυτές τις σχέσεις (ό.π.: [7]). Παραθέτοντας, μάλιστα, τον Κάλχα, σημειώνει πως ο χορευτής, μέσω της πολλαπλώς εννοούμενης έννοιας της μνήμης και με σοφία¹⁷³, «εἰδέναι χρὴ τὰ τ' ἑόντα τ' ἑσόμενα πρό τ' ἑόντα»—με τα «παρελθόντα, τα μέλλοντα και τα παρόντα», σε μία βαθύτερη ανάγνωση, να υπερβαίνουν τα στενά χρονικά πλαίσια της ιστορίας (από τη δημιουργία του κόσμου, δηλαδή, και μέχρι την εποχή τους), μιας παράστασης ή ακόμα και της ζωής του, αναγόμενα στη διαχρονική ιστορία και εξέλιξη του ανθρώπου—, γιατί υπηρετεί μια τέχνη «[...] εκφράζουσα τα/διανοήματα και φανερώνουσα τα μη/φαινόμενα: [...]», κι αυτό, μέσω της μίμησης (ό.π.: [36 επ.]), με σαφήνεια, «χωρίς ανάγκη εξηγητών», έτσι ώστε, κατά τον Πυθικό χρησμό, «ο βλέπων ὀρχησιν να εννοή και ν' ακούη και όταν ο χορεύων σιωπά» (ό.π.: [62]). Στον χορό η ψυχή αναμειγνύεται με το σώμα, αφού «τα γινόμενα εκδηλούν σκέψεις» (ό.π.: [69]).

Ο χορός, ωστόσο, δεν θεωρείτο πάντοτε μία από τις καλές τέχνες. Σύμφωνα με τη φιλοσοφία του Hegel από τον 18^ο αιώνα, για παράδειγμα, για να θεωρηθεί κάτι ως τέχνη, πρέπει να γίνεται κατανοητό με το πνεύμα—παρά να απαιτείται συμμετοχή του σώματος—, να κατανοεί το πνεύμα του ανθρώπου και να φέρνει στο φως την αλήθεια ή την «ιδέα» σε υλική μορφή (Bresnahan, 2016).

Όσον αφορά τη λογοτεχνία, σε ένα λογοτεχνικό κείμενο ο χορός μπορεί, μεταξύ άλλων, «να χρησιμοποιείται ως ο γνωστός λογοτεχνικός τόπος που υπαινίσσεται την κατάργηση της διάκρισης ανάμεσα σε σώμα και νου», «να σηματοδοτεί μια στιγμή 'επιφάνειας' που ο αφηγητής επιλέγει προκειμένου να αναδείξει στιγμές επίγνωσης, αυτοσυνείδησης ή ανακάλυψης κάποιας βαθύτερα κρυμμένης αλήθειας των χαρακτήρων» και «να αποτελεί μια αλληγορική μεταφορά για την ποίηση ή τη λογοτεχνία καθαυτές» (Κακαβούλια, 2018: 313). Στο μυθιστόρημα του Γιώργου Σεφέρη *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, συγκεκριμένα, ο χορός αναδεικνύεται ως «το εφελτήριο για να καταργηθεί το 'εγώ', και να αναδυθεί το καθολικό», ενώ «στην πεζογραφία της εποχής ο χορός αναδεικνύεται σε παντοδύναμο εργαλείο μέσω του οποίου σχολιάζεται μια αθέατη, κατά τα άλλα, προσωπική, κοινωνική ή συλλογική πραγματικότητα» (ό.π.: 318 επ.).

¹⁷³ «Δια τούτο ο Λεσβώναξ ο Μυτιληναίος, άνθρωπος σοφός και χρηστός, απεκάλει τους ορχηστάς χειροσόφους» (Λουκιανός: [69]).

Στο *Χορός και Ψυχή*, τέλος, ο Πωλ Βαλερύ επισημαίνει, μέσω των χαρακτήρων, πως ο χορός απελευθερώνει το σώμα από το ψεύδος¹⁷⁴ και οδηγεί το άτομο στην άρνηση της ψευδούς πραγματικότητας (Valéry, 2002: 60, 69 επ.). Αναπηδώντας μέσα σε φλόγες, στροβιλιζόμενο και βρισκόμενο σε μια κατάσταση παρόμοια με αυτή της φλόγας, το σώμα της πρωταγωνίστριας-χορεύτριας, η οποία βρίσκεται σε έκσταση, αποτελεί το Ένα που «θέλει να υποδυθεί το Παν» και «την παγκοσμιότητα της ψυχής» (ό.π.: 71). Μέσα σε αυτόν τον εκστατικό χορό, δεν μπορεί να γίνει λόγος περί κίνησης, γιατί δεν διακρίνονται οι πράξεις από τα μέλη, οι φιγούρες καταβροχθίζουν το σώμα που «κλέβει απ' τη φύση απίθανες στάσεις κάτω απ' τα μάτια του ίδιου του Χρόνου» και στριφογυρίζει εισχωρώντας σε έναν άλλον κόσμο, όπου «όλο το κατακάθι της ψυχής ξεχωρίζει τελικά απ' το πιο αγνό μέρος» (ό.π.: 71-77).

¹⁷⁴ «Καθετί το ορατό αποσπάται απ' την ψυχή της». Όπως αναφέρει ο Βαλερύ, το σώμα μπορεί να αλλοιώσει τη φύση των πραγμάτων περισσότερο από ό,τι το πνεύμα μέσω του διαλογισμού και των ονείρων (Valéry, 2002: 77).

16.5. Ο χορός ως «καθαρή» γλώσσα

«Το σώμα λέει αυτό που δεν μπορούν να πουν οι λέξεις».

Martha Graham

«There are always ancestral footsteps behind me, pushing me, when I am creating a new dance, and gestures are flowing through me. [...] You get to the point where your body is something else and it takes on a world of cultures from the past, an idea that is very hard to express in words. I never verbalize about the dance as I create it».

Martha Graham (Graham, 2003: 70)

«Movement Never Lies».

«Dancing is Movement made divinely significant».

Martha Graham (Tsoulou, 2003: 153)

«What we cannot explain with words is what makes us dance. Because dance is that precisely, we move in that border of saying what cannot be said».

Avelina Argüelles (Muñoz, στο Aymamí Reñé, 2015: 132)

«Dance is innocence, because it is a body before the body. It is forgetting, because it is a body that forgets its fetters, its weight. [...] Dance is in no way the liberated bodily impulse».

Alain Badiou (Badiou, 2005: 57)

Οι χορευτές αναφέρουν συχνά πως ο χορός πηγάζει από το υποσυνείδητο και το ασυνείδητό τους, από βαθιά μέσα τους (Grau, 2003: 201, Bresnahan, 2016), αποτελώντας μια προστοχαστική εμπειρία με τη χουσερλιανή-φαινομενολογική αμεσότητα του εδωνά-Είναι (Popa Blaniu, 2013: 2), ενώ το σώμα, ως «καθαρή μορφή» –«καθαρή» και από κάθε στοιχείο πολιτισμού, συνηθειών και τακτικών (De Luca, 2017: 71)–, βρίθκει ενσαρκωμένης γνώσης, γνώσης, δηλαδή, που βρίσκεται μέσα στο σώμα (Daniels, 2005: 5). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο χορός μπούτο (butoh), ένας χορός-παλίμψηστο (Ngoma: 4), μέσω του οποίου επέρχεται η λύτρωση και εκφράζονται τα μύχια της ψυχής.

Ο χορός αποτελεί «ζωή σε υψηλότερο επίπεδο», εκεί όπου δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ σώματος και ψυχής, εκεί όπου το άτομο φτάνει στην έκσταση και μεταμορφώνεται σε έναν άλλον εαυτό (Sachs, στο Spencer, 1985: 17). Προηγείται της γλώσσας, προηγείται της σκέψης, προηγείται και της ίδιας της αίσθησης, αποτελώντας την πρωταρχική τέχνη της ανθρωπότητας (Beethoven, στο Albright, 2009: 178). Κατά τον Βαλερύ, ο χορός αποτελεί ένα σημαντικότατο φιλοσοφικό ζήτημα, καθώς επίσης έχει αναπτυχθεί σε όλες τις εποχές που ο άνθρωπος κατανοούσε το σώμα (Katan, 2016: 15).

Ως γλώσσα του ασυνείδητου, επομένως, δεν δύναται παρά να είναι μία «καθαρή» γλώσσα σημαίνουσα τα μύχια της ψυχής, της αίσθησης και του νου. Παρ' όλα αυτά, η άποψη πως ο χορός αποτελεί το μέσο για την εξωτερίκευση ενστικτωδών ή ασυνείδητων συναισθημάτων που δεν δύνανται να εκφραστούν μέσω της γλώσσας υπονοεί μία «φαρισαϊκή αλαλία» των χορευτών και των χορογράφων (Foster, στο Carter, 2003: 19).

16.6. Ο χορός ως μετάφραση

«Dance allows the thought body to show itself, it is the showing of the body in thought».

Michael Kliën, Steve Valk (Kliën, Valk, 2007: 217)

«Αντί να αποϋλοποιεί, ο χορός αναϋλοποιεί. Ο χορός, όπως και η ενέργεια, δεν εξαφανίζεται ποτέ, απλώς μεταμορφώνεται».

José Esteban Muñoz (Tsiakalou, 2018: 25)

Σύμφωνα με τη Nikoleta Popa Blanariu, η σημειωτική θεωρία του Charles Sanders Peirce μπορεί να βρει εφαρμογή και στην περίπτωση της τέχνης του χορού. Συγκεκριμένα, μέσω των κινήσεων του σώματος –άρα και μέσω της αισθητικής χρήσης αυτών– εξωτερικεύονται ακούσια διεργασίες του ασυνείδητου, κι έτσι η πρωτότητα, η οποία συνδέεται με την προσυνειδητή ή ασυνείδητη αίσθηση, μπορεί να εξωτερικευθεί μέσω αυθόρμητων και οιονεί ακούσιων κινήσεων (δευτερότητα). Οι ακούσιες κινήσεις, με τη σειρά τους, διακρίνονται σε δείκτες και συμπτώματα, τα οποία, παρόλο που δεν διαθέτουν προθετικότητα, δύνανται να σημάνουν. Οι κινητικές εκδηλώσεις αποκτούν συμβολικό χαρακτήρα (τρίτοτητα), ο οποίος περιλαμβάνει διάφορους κώδικες, συμπεριλαμβανομένων των χορογραφικών, και οι δομές της συμβολικής του χορού λειτουργούν ως δείκτες και εικόνες (icons) (Popa Blanariu, 2013: 2). Το αισθητικό μήνυμα είναι απολύτως υποδηλωτικό και η εικόνα σημαίνει, ακόμα και όταν το αντικείμενό της δεν υφίσταται στην πραγματικότητα (Peirce, ό.π.: 6). Με βάση το μοντέλο του Peirce, επομένως, ο χορογράφος ερμηνεύει τον κόσμο, και τα σημεία του είναι ερμηνευτές, σε μια διαδικασία πρωτογενούς σημείωσης (ό.π.: 6).

Κατά τη «σωματική μετάφραση» (physical translation), τέλος, το νοητικό φαντασιακό αποτελεί το «κίνητρο», το οποίο παράγεται από το σκεπτόμενο σώμα και το οποίο ωθεί το σώμα να αντιδράσει και, εν τέλει, να ανταποκριθεί μέσω κινήσεων (Jacobs, 2014: 28).

Συνδέοντας όλα τα παραπάνω με τη Μετάφραση, ο χορογράφος δρα ως μεταφραστής, υπό την έννοια του ότι μεταφράζει μια εμπειρία από ένα σύστημα σημείων (άλλο έργο τέχνης, σκέψη, ιδέα, «εικόνα», άποψη) σε ένα άλλο (κίνηση και

σώμα του χορευτή) (Scott, στο Rochelle, 2015: 119), χρησιμοποιώντας έναν κώδικα, μέσω του οποίου το μήνυμα θα καταστεί κατανοητό για τον αποδέκτη, καθώς και το σώμα του χορευτή ως κανάλι επικοινωνίας (ό.π.: 119 επ.), και ερχόμενος αντιμέτωπος όχι μόνο με κινήσεις, αλλά και με το κίνητρο, την ιδέα ή τη μεταφορά που βρίσκονται πίσω από αυτές (Robinson, στο Popa Blanariu, 2013: 6).

ΕΤΣΙ ΧΟΡΕΥΟΥΝ ΤΑΝΓΚΟ (Así se baila el tango)

(μτφ. Γιώργος Κεντρωτής)

Οι μπούληδες τι ξέρουν – μπριγιόλ και σκέτη ιδέα –
τι ξέρουνε από τάνγκο;! Νογάν από κομπάζ;
Τηράχτ' εδώ σβελτάδα! Τι τσάκισμα, τι βλέμμα,
τι πόζα, τι φρεσκάδα στη χάρη του χορού!
Έτσι χορεύουν τάνγκο: το πόδι γράφει «οχτάρια»,
και είν' οι πιρουέττες ζωγράφου πινελιές.
Σας δείχνω την κορρίδα, τη βουέλτα, τη σεντάδα –
έτσι χορεύουν τάνγκο! Και τ' άνθος του είμ' εγώ!

Έτσι χορεύουν τάνγκο:
μες στο κεφάλι νιώθεις
το αίμα ν' ανεβαίνει
στων ήχων το βρασμό,
καθώς σφιχτά το μπράτσο
τυλίγεται σα φίδι
στης ντάμας σου τη μέση
που σύγκορμη λυγά.
Έτσι χορεύουν τάνγκο:
με ανάσες ενωμένες
και με κλειστά τα μάτια,
για πιο καλά ν' ακούς
στο «φυσερό» οι βιόλες
που λεν πως η Μαλένα
ξανά δεν τραγουδά.

Πού μάθαν οι λιλίκες πώς γίνεται η κεβράδα;
Κι οι λάκηδες θαρρούνε πως παίζουμε κουτσό!
Τα ρούχα μου βεβαίως δεν είναι κυριλάτα –
χορός θα πει θηρίο· με κάνει πιο θεριό!
Φορές-φορές νομίζω εκτός από τον ίσκιο
ανήμερο ένα ζώο πως με ακολουθεί,
πως είναι γεννημένο μονάχα για μιλόνγκες
και στο χορό κι εκείνο θε να 'βρει τη θανή.

(Marvil, 2011)

17. Αργεντίνικο τάνγκο: η ιστορία του χορού

«Δος πορ κουάτρο: τάνγκο * θα πει, κορμιά που 'ν' ένα
κι ωραία ανοιγοκλείνουν * σαν το μπαντονεόν».

Dos por cuatro (Κεντρωτής, 2013α: 12)

Λέγεται ότι η λέξη *tango* είναι αρχαιότερη από τον ίδιο τον χορό. Μέχρι το 1803, η λέξη εμφανιζόταν στο λεξικό της Real Academia Española ως παραλλαγή του *tángano*, του οστού ή της πέτρας με την οποία παιζόταν ένα ομώνυμο παιχνίδι. Γύρω στο 1889, προστέθηκε και δεύτερη καταχώριση, κι έτσι το τάνγκο πλέον σήμαινε επιπλέον έναν «λαϊκό εορτασμό και χορό μαύρων στην Αμερική», ενώ μόνο σχεδόν εκατό χρόνια αργότερα το λεξικό όριζε το τάνγκο και ως έναν «παγκοσμίου φήμης αργεντίνικο χορό για δύο άτομα που κινούνται μαζί, ο οποίος και βασίζεται σε ρυθμό 2/4». Άλλοι μελετητές υποστηρίζουν πως η ετυμολογία της λέξης *tango* έχει αφρικανικές ρίζες¹⁷⁵, καθώς στη γλώσσα των μαύρων σκλάβων που έφτασαν στο Ρίο ντε λα Πλάτα σήμαινε τον «κλειστό χώρο», ενώ ενδέχεται να απαντάται και σε μια αφρο-πορτογαλική κρεολική διάλεκτο («Tango in Argentina»).

Κομβικό σημείο, ωστόσο, για την ανάπτυξη του χορού υπήρξε το μεταίχμιο ανάμεσα στον 19^ο και τον 20^ο αιώνα, περίοδος κατά την οποία η Αργεντινή¹⁷⁶ δεχόταν μαζικά μεταναστευτικά ρεύματα από τη νοτιοανατολική Ευρώπη. Όπως σημειώνει ο Horacio Salas, «τα εκατομμύρια των μεταναστών που συσσωρεύτηκαν σ' αυτή τη χώρα σε λιγότερο από εκατό χρόνια, όχι μόνο προσέδωσαν στον νέο αργεντινό δύο από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά του, την πίκρα και τη λύπη, αλλά και προετοίμασαν την έλευση του πιο πρωτότυπου φαινομένου του La Plata, του τάνγκο» (Salas, 2014: 11). Τα «εκατομμύρια των μεταναστών», τα οποία συνέρρευσαν κατά τη διάρκεια της μεταβατικής αυτής για την Αργεντινή περιόδου σε μια χώρα που άφηνε πίσω της το

¹⁷⁵ Κατά τον Αργεντινό συγγραφέα Blas Matamoro, ο όρος *tango* είναι ονοματοποιητικός και προέρχεται από το ταμ-ταμ που χρησιμοποιούταν σε αφρικανικούς χορούς, ενώ σε μία ισπανική διάλεκτο η έκφραση «tocá tango» σήμαινε το σύνθημα «παίξτε τα κρουστά», για να αρχίσει ο χορός. Τέλος, *tango* ονομάζονταν, επίσης, τόσο ο χώρος συνάντησης των σκλάβων στην Αφρική και στην Αμερική όσο και τα σπίτια στα προάστια όπου οι Αφρικανοί μαζεύονταν, για να χορέψουν και να ξεχάσουν τα βάσανά τους («Tango in Argentina»).

¹⁷⁶ Για την ακρίβεια, η περιοχή του Ρίο ντε λα Πλάτα μεταξύ της Ουρουγουάης και της Αργεντινής και οι πρωτεύουσες Μοντεβιδέο και Μπουένος Άιρες, αντίστοιχα (Al Obeidyne, 2017: 107).

ολιγαρχικό της παρελθόν και άρχιζε να αναπτύσσεται και να εκσυγχρονίζεται με ραγδαίους ρυθμούς, υποσχόμενη φτηνή γη στους ξένους (Santori, Steidl, 2000: 27, Bockelman, 2011: 587), –κυρίως νέοι άντρες και λιγότερες γυναίκες¹⁷⁷–, στοιβάχτηκαν σε οικήματα και παραγκουπόλεις στα *μπάριος*, τις φτωχογειτονιές του Μπουένος Άιρες, στα φτωχικά *αραμπάλες*, τα προάστια, και σε *κονβεντίγιος*, εγκαταλελειμμένα πρώην αρχοντικά και νυν φτωχόσπιτα που στέγαζαν πολλούς ενοίκους. Οι μετανάστες αυτοί, όμως, δεν προέρχονταν μόνο από το εξωτερικό, αλλά και από επαρχιακές περιοχές της Αργεντινής, και οδηγούνταν στην πρωτεύουσα προς αναζήτηση μιας καλύτερης τύχης (Barnstaple, 2017: 49, «Tango in Argentina»).

Είναι, επομένως, πλέον ευρέως αποδεκτό πως το τάνγκο αποτελεί έναν πολυεθνικό χορό, ένα «υβρίδιο» που προήλθε από την ανάμειξη της μουσικής, των κινήσεων και των γλωσσών –του πολιτισμού, εν γένει– μεταναστών από την Ισπανία, την Ιταλία και την Ανατολική Ευρώπη, καουμπόηδων από τις επαρχίες της Αργεντινής και απογόνων σκλάβων από την Αφρική¹⁷⁸ (Barnstaple, 2017: 49, Al Obeidyine, 2017: 107), οι οποίοι, για να λησμονήσουν τις δυσκολίες και την εξαθλίωση που τους συνόδευε καθημερινώς στον αγώνα για την επιβίωσή τους, δημιούργησαν από κοινού έναν χορό, μία «πατρίδα» για τους ξεριζωμένους, την «έκφραση» ενός νέου πολιτισμού¹⁷⁹ (Santori, Steidl, 2000: 27).

Το τάνγκο ήταν συνδεδεμένο με τη νυχτερινή ζωή των πόλεων –δεν αποτελούσε, δηλαδή, δημοτικό χορό– και, ουσιαστικά, γεννήθηκε στους οίκους

¹⁷⁷ Οι γυναίκες εργάστηκαν κυρίως ως ιερόδουλες (Barnstaple, 2017: 49), ενώ μερικές κατέφτασαν στο Μπουένος Άιρες για ακαδημαϊκούς σκοπούς («Tango in Argentina»).

¹⁷⁸ Στη διαμόρφωση του τάνγκο συνέβαλαν, επίσης, οι *πορτένιος*, οι «άνθρωποι του λιμανιού», οι κάτοικοι της πόλης, δηλαδή, που ήταν φτωχοί και ήθελαν να κάνουν τη διαφορά ή επιθυμούσαν να «ριζώσουν» κάπου («Tango in Argentina»).

¹⁷⁹ Αξίζει να αναφερθεί ότι την ίδια εποχή η Αργεντινή βρισκόταν σε ένα πολύ μεταβατικό στάδιο. Στην ουσία, συνυπήρχαν δύο Αργεντινές: από τη μία, η Αργεντινή του παρελθόντος, με την εθνική της ταυτότητα, την αγροτική ζωή και τις παραδόσεις της, και, από την άλλη, η Αργεντινή του παρόντος με το βλέμμα στραμμένο στο μέλλον, με την αστικοποίηση, τον εκσυγχρονισμό, την οικονομική ανάπτυξη και με την επέκταση του Μπουένος Άιρες λόγω της αύξησης του πληθυσμού του που προέκυψε από την εισερχόμενη μετανάστευση – ό,τι αυτή συνεπαγόταν. Αναπτύχθηκε, έτσι, ένας υβριδικός, «κρεολικός» πολιτισμός, προϊόν ανάμειξης των ντόπιων, των μεταναστών (αν και αυτοί «απορροφήθηκαν» σταδιακά από τον γηγενή πολιτισμό) και της ελίτ που εξακολουθούσε να έχει το βλέμμα στραμμένο προς τη Δύση. Υπό αυτή την έννοια, ακόμα και το τάνγκο μπορεί να θεωρηθεί αποτέλεσμα αυτού του «κρεολικού» πολιτισμού (Bockelman, 2011: 587 επ.).

ανοχής¹⁸⁰ των προαστίων, κυρίως του Μπουένος Άιρες¹⁸¹, καθώς οι ιδιοκτήτες τους είχαν την ευχέρεια να πληρώσουν κάποια ορχήστρα, και από εκεί κυρίως η ελευθεριάζουσα και εύπορη ανώτερη τάξη το μετέφερε στο Παρίσι γύρω στο 1900 (ανάμεσα σε κάποιο «μπουλούκι» βρισκόταν και ο Κάρλος Γαρδέλ), όπου λατρεύτηκε και από όπου επέστρεψε στο Μπουένος Άιρες με τιμές, για να γίνει από τη δεκαετία του 1920 πλέον δεκτό και αγαπητό από όλα τα κοινωνικά στρώματα, έχοντας πια ξεφύγει από το κακόφημο περιβάλλον, στο οποίο είχε γεννηθεί (ό.π.: 29, Barnstaple, 2017: 49, Collier, 1992: 100).

Το αργεντίνικο τάνγκο μετατράπηκε έκτοτε σε λαϊκό σύμβολο και μιλόνγκες οργανώνονταν παντού στο Μπουένος Άιρες – και σταδιακά πλέον σε όλον τον κόσμο. Με την πάροδο του χρόνου, αναπτύχθηκαν διάφορα υποείδη του τάνγκο (π.χ. τάνγκο νουέβο), και δίπλα στα ονόματα των Κάρλος Γαρδέλ, Φρανσίσκο Κανάρο, Χουάν ντ' Αριένσο, Κάρλος ντι Σάρλι και άλλων ήρθαν να προστεθούν, μεταξύ άλλων, και αυτά του Άστορ Πιατσόλα και του Οράσιο Φερέρ.

Από το 2009, το αργεντίνικο τάνγκο περιλαμβάνεται στον κατάλογο με τα μνημεία παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς της Ουνέσκο.

¹⁸⁰ Λέγεται, μάλιστα, ότι χορευόταν από μετανάστες στην ουρά για τους οίκους ανοχής, προκειμένου να εντυπωσιάσουν τις ιερόδουλες και να εξασφαλίσουν την εξυπηρέτησή τους («Tango, ο χορός των φτωχών μεταναστών της Αργεντινής. Περίμεναν έξω από τους οίκους ανοχής για να γοητεύσουν τις πόρνες και ο χορός τους διαδόθηκε στην Ευρώπη...»).

¹⁸¹ Χορευόταν, επίσης, σε σπίτια, στον ποταμό Ριασουέλο, στα καταστήματα των αμαξάδων και των φροντιστών αλόγων, καθώς επίσης και στα *κονβεντίγιος* του Νότου («Tango in Argentina»).

17.1. Τι είναι και πώς χορεύεται το αργεντίνικο τάνγκο

«*sos un símbolo canero [...],
sos la risa y sos la muerte,
vestida de milonguero.
[...] y sos tristeza de mina
que se clava en un puñal*».

Apología tanguera (1933)

«*O body swayed to music, O brightening glance
How can we know the dancer from the dance?*»

Richard Yates, *Among School Children* (1928)

«*Το τάνγκο είναι μια θλιβερή σκέψη που χορεύεται*».

Enrique Santos Discépolo

Το αργεντίνικο τάνγκο συγκαταλέγεται στους επονομαζόμενους «κοινωνικούς χορούς». Χορεύεται σε ζευγάρια¹⁸² και βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό¹⁸³ – χορογραφίες με συγκεκριμένο βηματισμό πραγματοποιούνται μόνο στο πλαίσιο κάποιας παράστασης. Ο καβαλιέρος αγκαλιάζει την ντάμα με κλειστή ή ανοιχτή αγκαλιά –γι’ αυτό, άλλωστε, το τάνγκο χαρακτηρίζεται ως «αγκαλιά που περπατάει»– και, αφουγκραζόμενος την εμπειρία της και τις δυνατότητές της, την καθοδηγεί εκτελώντας αυτοσχεδιαστικά βήματα, φιγούρες και αλληλουχίες βημάτων και κινήσεων (π.χ. βασικό βήμα, ότσοζ, σταύρωμα, σάντουιτς, σακάδες, μπολέος, στροφές κ.λπ.), μεταβάλλοντας τον προσανατολισμό των σωμάτων, την ένταση και την κατεύθυνση, πάντα σύμφωνα με τη μουσική. Η ντάμα, από την πλευρά της, στηρίζεται στις άκρες των δαχτύλων της και έχει εμπιστοσύνη στον καβαλιέρο που την καθοδηγεί στον χώρο ερμηνεύοντας τη μουσική, δεδομένου επίσης του ότι κινείται κυρίως προς

¹⁸² «*It takes two to tango*»... Λέγεται, μάλιστα, ότι τα πρώτα χρόνια το χορευτικό ζευγάρι αποτελείτο πολλές φορές από δύο άντρες, καθώς οι γυναίκες ήταν λιγότερες και, κατά κύριο λόγο, ιερόδουλες, συνεπώς έπρεπε να πληρωθούν ακόμα και γι’ αυτή την υπηρεσία.

¹⁸³ Όπως ισχύει κατ’ αναλογία και στη τζαζ και το θέατρο, για παράδειγμα, ο αυτοσχεδιασμός συνίσταται, στην ουσία, σε συνδυασμούς επιμέρους κινήσεων που έχουν ενδεχομένως εκτελεστεί από τους χορευτές στο παρελθόν.

τα πίσω. Πρόκειται για μια διαδικασία δράσης-αντίδρασης, κατά την οποία ο πομπός (ο καβαλιέρος) μεταδίδει στον δέκτη (την ντάμα) τα μηνύματα μέσω της κίνησης του κορμού¹⁸⁴ του, τον οποίον η ντάμα, στην περίπτωση της ανοιχτής αγκαλιάς, κοιτάζει και, στην περίπτωση της κλειστής αγκαλιάς, νιώθει, προκειμένου να τα ερμηνεύσει και να «απαντήσει» με κατάλληλες κινήσεις. Έχει, μάλιστα, τη δυνατότητα να «επηρεάσει» τον χορό μέσω καθυστερήσεων, «διανθισμάτων» ή ελαφριού αναπροσανατολισμού του σώματός της σε σχέση με αυτό του καβαλιέρου (Littig, 2013: 459).

Το «μέσο επικοινωνίας» στο αργεντίνικο τάνγκο είναι η αγκαλιά, το άγγιγμα. Οι παρτενέρ πρέπει να ακούν ο ένας το σώμα του άλλου, καθώς, αν, για παράδειγμα, ο καβαλιέρος προβεί σε κίνηση προς τα μπροστά, χωρίς να είναι έτοιμη η ντάμα, η κίνηση διακόπτεται, και, αντιστρόφως, εάν η ντάμα είναι αφηρημένη και δεν αφουγκραστεί το άγγιγμα του καβαλιέρου, η κίνηση δεν θα πραγματοποιηθεί (Al Obeidyine, 2017: 138). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ο καβαλιέρος και η ντάμα θα πρέπει μεν να βρίσκονται όσο πιο κοντά γίνεται, κινούμενοι σαν ένα «σώμα με τέσσερα πόδια, δύο κεφάλια και μία καρδιά» και με την ενσυναίσθηση οξυμμένη, μη εμποδίζοντας ο ένας την ελευθερία κινήσεων¹⁸⁵ του άλλου, δε (Santori, Steidl, 2000: 33).

Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί πως όλα τα παραπάνω δεν ήταν πάντοτε ο κανόνας, καθώς μαζί με τις εποχές αλλάζουν και τα στυλ της μουσικής και του χορού. Επί παραδείγματι, το τάνγκο «δαμάστηκε», όταν καθιερώθηκε στις ανώτερες τάξεις: απαγορεύτηκαν οι προκλητικές κινήσεις, ενώ τα κεφάλια ήταν στραμμένα προς την ίδια κατεύθυνση, για να αποφευχθεί η δυνατότητα συνομιλίας και η οικειότητα που αυτή θα μπορούσε να συνεπάγεται (Littig, 2013: 459).

¹⁸⁴ Οι Santori και Steidl κάνουν λόγο για *καρδιά* (Santori, Steidl, 2000: 33).

¹⁸⁵ «Στο τανγκό ο άντρας δημιουργεί με μεγάλη προσοχή τον χώρο που χρειάζεται η γυναίκα, για να ανοίξει χορευτικό διάλογο μαζί του και να αφήσει ελεύθερη τη θηλυκότητά της να εκφραστεί μέσα από την προσωπικότητά της» (Santori, Steidl, 2000: 106).

17.2. Οι συμβολισμοί του αργεντίνικου τάνγκο

*«The tango can be debated, and we have debates over it,
but it still guards, as does all that is truthful, a secret».*

Jorge Luis Borges (Borges, 1999: 400 επ.)

*«Μια εκλεπτυσμένη, επιφανειακή επικοινωνία, μια γιορτή της συλλογικής μοναξιάς
–soledad–, μια λέξη κλειδί του τανγκό».*

Ralf Santori, Petra Steidl (Santori, Steidl, 2000: 142)

«Γιατί το τανγκό κρύβει μέσα του το αστείο, την ειρωνεία, την ξενοιασιά και το χιούμορ».

Ralf Santori, Petra Steidl (Santori, Steidl, 2000: 89 επ.)

Το αργεντίνικο τάνγκο συμβολίζει περισσότερα από όσα δηλώνει. Και τα σύμβολά του δεν περιορίζονται στην κυριαρχία του κόκκινου, του χρώματος του ερωτικού πόθου και του κινδύνου, και του μαύρου, του χρώματος του σκότους και του μυστηρίου (Petridou, 2014: 100), ούτε στη σημασία των ψηλοτάκουνων παπουτσιών που φορούν οι ντάμες και τα οποία, πέρα από δείκτες χορευτικής δεινότητας –όσο πιο ψηλό το τακούνι τόσο μεγαλύτερη η εμπειρία– συμβολίζουν τον ερωτισμό που αποπνέει το αργεντίνικο τάνγκο ως χορός, αλλά και την «απόδραση» από την καθημερινότητα, σε συνδυασμό με τη γυναικεία «αδυναμία» που καθιστά απαραίτητη την παρουσία μιας ανδρικής (χορευτικής) φιγούρας που θα λειτουργεί ως «στήριγμα» (Littig, 2013: 456, 462, Villa, ό.π.: 462).

Στο τάνγκο οι χορευτές δεν μιλούν. Ακόμα και η πρόσκληση του καβαλιέρου – το *cabecéo*– πραγματοποιείται με μη λεκτικά μέσα. Και οι κινήσεις όλες κάτι σημαίνουν, όλες κάτι συμβολίζουν. Η στάση του χορευτή σχηματίζει έναν σταυρό, «το χριστιανικό σύμβολο που μεταμορφώνει μέσα από την ύψιστη αγάπη και την αυταπάρνηση», κάτι που, παράλληλα, αντιπροσωπεύει και το σταυροδρόμι της απόφασης, καθώς κάθε στιγμή στο τάνγκο λαμβάνεται μια απόφαση (Santori, Steidl, 2000: 117, 119), ενώ η κίνηση *ocho*, για παράδειγμα, συμβολίζει «την πολική αλλαγή ανάμεσα στις γενικές αντιθέσεις της ζωής, μα και αυτού του κόσμου, το αιώνιο επάνω

και κάτω της ύπαρξης, τη μόνιμη μετάβαση από το φως στο σκοτάδι», αφού τα πάντα στο σύμπαν είναι κύμα και ταλάντωση, «μέσα από την ταλάντωση εκφράζεται η ουσία της ύπαρξης» και «κάθε εξέλιξη καταλήγει σε μια κυματοειδή κίνηση και όχι γραμμική» (ό.π.: 121).

Μέσω της αγκαλιάς και μέσω της κοινωνίας του χορού εν γένει, οι χορευτές του τάνγκο, προερχόμενοι κατά πλειοψηφία από ευάλωτες κοινωνικές ομάδες, όπως έχει αναφερθεί ήδη, δημιουργούσαν καινούριους κόσμους. Η αγκαλιά γινόταν το «σπίτι» που δεν είχαν. Όπως αναφέρουν οι Santori και Steidl, το τάνγκο πρόσφερε στους Κρεολούς και τους μετανάστες κοινή πολιτιστική ταυτότητα, κρατώντας τους παράλληλα σε απόσταση και προστατεύοντας το προσωπικό τους στυλ από τους υπολοίπους (ό.π.: 73 επ.). Γεννήθηκε μέσα από την κρίση, τη λάσπη, το σκοτάδι¹⁸⁶, τη φτώχεια, την εξαθλίωση και την απελπισία. Είναι «η πανέμορφη κόρη της απογοήτευσης και της απόγνωσης, το θείο βρέφος της ανάποδης πλευράς της ζωής», όμως έχει τρόπους, καλαίσθητη εμφάνιση, ξοδεύει τα τελευταία του χρήματα για ένα κέρασμα και, παρόλο που μέσα σε αυτό ο χορευτής ανακαλύπτει τη μελαγχολία του, εντούτοις, όχι μόνο την απολαμβάνει, αλλά μπορεί και να την αξιοποιήσει ως μέσο, για να εξέλθει από τον γκρίζο κόσμο του, καθώς «αισθανόμαστε το πικρό αγκάλιασμα του θανάτου και μένουμε κολλημένοι στη στιγμή, την ώρα που ρουφάμε την ίδια τη ζωή και αισθανόμαστε ένα ζεστό κορμί επάνω στο δικό μας» (ό.π.: 87-90).

Στο δοκίμιό του για το τάνγκο, ο Jorge Luis Borges σημειώνει πως το τάνγκο έχει ίσως ως αποστολή να καλλιεργήσει στους Αργεντινούς την πίστη σε ένα γενναίο παρελθόν¹⁸⁷, στο ότι στάθηκαν αντάξιοι τιμής και ανδρείας (Borges, 1999: 397). Άλλωστε, όπως επισημαίνει, από μουσικής άποψης, το τάνγκο μάλλον δεν είναι κάτι το σημαντικό. Η μοναδική του σπουδαιότητα είναι αυτή που του προσδίδουμε εμείς (ό.π.: 400).

¹⁸⁶ «Αυτό το είδος του σκότους αποτελεί πολλές φορές την αφετηρία για το άλμα στη μεταφυσική» (Santori, Steidl, 2000: 89).

¹⁸⁷ Κατ' αντιστοιχία αυτού που είχε γράψει ο Oscar Wilde σε έναν από τους διαλόγους του, ότι, δηλαδή, η μουσική αποκαλύπτει ένα προσωπικό παρελθόν, το οποίο μέχρι τότε ήταν άγνωστο και οδηγεί στη θλίψη για κακοτυχίες που δεν συνέβησαν και για λάθη που δεν διαπράχθηκαν ποτέ (Borges, 1999: 397).

17.3. Κοινωνιολογικές προεκτάσεις

Κάθε νόμισμα, εντούτοις, έχει πάντοτε δύο όψεις, και το αυτό ισχύει και στην περίπτωση του αργεντίνικου τάνγκο. Για το Φεμινιστικό Κίνημα Τάνγκο, το τάνγκο είναι μια καρικατούρα της πατριαρχίας και της πρωτοκαθεδρίας του άντρα έναντι της γυναίκας, διαθέτει σεξιστικά χαρακτηριστικά και, στην ουσία, αντανακλά ό,τι συμβαίνει και στην κοινωνία. (Protagon Team, 2019). Υποδηλώνει και προάγει την κουλτούρα του «μάτσο» άντρα, του Αργεντινού που έχει αυτοπεποίθηση, ξέρει πού πατάει και πού πηγαίνει, ηγείται, είναι αξιόπιστος, αναλαμβάνει ευθύνες και φροντίζει για την ευημερία, την ασφάλεια και την ευτυχία της γυναίκας του (Elshaw, στο Toyoda, 2012: 163).

Στο αργεντίνικο τάνγκο, η διάκριση των δύο φύλων είναι αισθητή, και η «υποχρεωτικότητα» των ψηλοτάκουνων γυναικείων παπουτσιών το επιβεβαιώνει έτι περισσότερο (Littig, 2013: 464) – πάντοτε σύμφωνα με την παραπάνω άποψη.

17.4. Η γλώσσα του αργεντίνικου τάνγκο

«If anything, language is post-kinetic».

Maxine Sheets-Johnstone (Sheets-Johnstone, 1999: 506)

«Movement is our mother-tongue».

Maxine Sheets-Johnstone (Barnstaple, 2017: 46)

*«Dance is structured as a poetry of movement,
not as a language of movement».*

Sondra Horton Fraleigh (Fraleigh: 73)

Το αργεντίνικο τάνγκο αποτελεί ένα σύνολο «κλειστών» κωδίκων, μια γλώσσα με γραμματική, σύνταξη και λεξιλόγιο. Όπως η κοινή γλώσσα βασίζεται σε μια ευέλικτη γραμματική για την παραγωγή απείρου αριθμού προτάσεων, έτσι και η γλώσσα του αργεντίνικου τάνγκο παρέχει στον χρήστη μια αυστηρή «γραμματική» δομή για προσωπική δημιουργική έκφραση, το λεγόμενο «περιεχόμενο». Στους «γραμματικούς κανόνες» του αργεντίνικου τάνγκο συγκαταλέγονται, μεταξύ άλλων, η ευθυτενής στάση του σώματος και ο σταθερός κορμός για την τήρηση της ισορροπίας και της ευθυγράμμισης στον άξονα, η σαφής μετατόπιση του βάρους, το οποίο πάντοτε πέφτει στο μπροστινό μέρος του πέλματος, παρέχοντας ευελιξία, ο διαχωρισμός του άνω από το κάτω μέρος του σώματος, η πραγματοποίηση βημάτων μόνο προς τις τέσσερις κατευθύνσεις του άξονα, καθώς και οι ελάχιστες κινήσεις των χεριών, πάντοτε εντός των επιτρεπτών ορίων (Kimmel, 2013: 80). Οι «φράσεις» στο αργεντίνικο τάνγκο συντίθενται από σχετικά ελεύθερες ακολουθίες βημάτων που συνδέονται μεταξύ τους με «συντακτικούς» δεσμούς (ό.π.: 80), ενώ ως «μορφήματα» νοούνται η προβολή του βάρους, η μετατόπιση του άξονα, η επανευθυγράμμιση του κορμού και το άνοιγμα των ώμων (ό.π.: 81). Το αργεντίνικο τάνγκο, επομένως, αποτελεί κι αυτό μία γλώσσα. Στην αρχή, οι παρτενέρ «ομιλούν» μία άγνωστη διάλεκτο ή χρησιμοποιούν ιδιόμορφες εκφράσεις, αλλά, όσο περνά ο καιρός, αναπτύσσουν μια ιδιωτική γλώσσα, γι' αυτό και είναι σημαντικό οι παρτενέρ να εναλλάσσονται: μόνο έτσι θα τελειοποιήσουν τη «γλωσσική» τους ικανότητα (ό.π.: 82).

Το αργεντίνικο τάνγκο ενσαρκώνει αλήθειες για τη φύση των ανθρωπίνων όντων και για το Είναι εν γένει – αλήθειες, οι οποίες είναι δυνάμει προσβάσιμες σε όλους (Barnstaple, 2017: 44). Μελετώντας το αργεντίνικο τάνγκο υπό το πρίσμα του Martin Heidegger, η Rebecca Barnstaple το χαρακτηρίζει ως μια δύναμη που ενεργοποιεί το «εν-τω-κόσμω-Είναι» (Being-in-the-world/in-der-Welt-sein), τη δυναμική αλληλεπίδραση στοιχείων, μέσω της οποίας δημιουργείται ένας κόσμος (ό.π.: 44). Η δημιουργία του κόσμου αυτού ερείδεται σε μεγάλο βαθμό στην αγκαλιά (ό.π.: 44), η οποία αποτελεί καθολικό και μέσω της οποίας πλάθεται η αρχιτεκτονική ενός κοινού χώρου που είναι εξίσου οικείος και ανοίκειος (ό.π.: 45). Οι ρίζες της ίδιας της ύπαρξης, άλλωστε, αποτελούν μορφές «σκέψης εν κινήσει», κάτι το οποίο, στην ουσία, αποτελεί «το θεμέλιο της ευφυΐας μας» (Sheets-Johnstone, ό.π.: 47).

Μέσω του χορού, το άτομο οδηγείται στην πηγή της γλώσσας, η οποία βιώνεται με το σώμα, στην καθολική αρχέγονη έκφραση που βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ λόγου και μη λόγου (Fraleigh, 1987: 71), ενώ οι χορευτικές κινήσεις λειτουργούν μεταφορικά και ποιητικά –όπως και οι λέξεις στην ποίηση–, υπό την έννοια του ότι είναι ανοιχτές προς ερμηνεία και κρατούν το άτομο στον κόσμο μέσω ενός μεταφυσικού άλματος από τη «λέξη» σε αυτόν (ό.π.: 71).

Μέσα από τον χορό παράγεται νόημα. Νόημα που δεν ομοιάζει με αυτό που πηγάζει από τη γραμμική γλώσσα, αλλά με αυτό που πηγάζει από την άμεση, ρυθμική και αυθεντική γλώσσα της ποίησης, από την «πνοή» προς τον «κανονικό» λόγο (ό.π.: 73).

17.5. Τάνγκο και μετάφραση

Το κείμενο που ακολουθεί παρατίθεται αυτούσιο, όπως δημοσιεύτηκε στο *Literature.gr*:

Οι σίχτοι του εμβληματικού αργεντίνικου τάνγκο των Carlos Gardel και Alfredo Le Pera *Por una Cabeza* (1935) μιλούν για έναν άντρα εξίσου εθισμένο στον ιππόδρομο και στις γυναίκες. Το άλογο, όμως, στο οποίο έχει ποντάρει, χάνει «για ένα κεφάλι», και η κοπέλα που του υποσχόταν αιώνια αγάπη τον εγκαταλείπει. Χαμένος εκατέρωθεν σε μάχες που θεωρούσε σίγουρες –και με το άλογο να του υπενθυμίζει πως δεν θα έχανε, αν δεν έπαιζε–, αν και αρχικά δηλώνει, απογοητευμένος, πως παραιτείται από κάθε προσπάθεια, αφού η ζωή είναι γεμάτη κενές υποσχέσεις και μάταιες ελπίδες που θέτουν το ίδιο της το νόημα υπό αμφισβήτηση, εν τέλει, παραδέχεται πως με την πρώτη ευκαιρία θα ενδώσει και πάλι στο διπλό του πάθος, γιατί «δεν μπορεί να κάνει και αλλιώς».

Χρειάζονται δύο για το τάνγκο, όπως χρειάζονται δύο και για τη μετάφραση. Στην περίπτωση της λογοτεχνίας, μάλιστα, ο μεταφραστής δεν μπορεί παρά να ενσαρκώσει τον ρόλο της ντάμας. Υπό τους ήχους και τις μελωδίες του μπαντονεόν, και σε αντίθεση με ό,τι είθισται στους υπόλοιπους χορούς, η ντάμα ξεκινά κάνοντας η ίδια το πρώτο βήμα προς τα εμπρός. Ο μεταφραστής «ξυπνά» το πρωτότυπο και, έχοντάς το απέναντί του σε μία κλειστή (καρδιά με καρδιά) ή ανοιχτή αγκαλιά, το προσκαλεί στον χορό που μόλις ξεκινά. Το πρώτο μπροστινό βήμα της ντάμας, όμως, δεν πρέπει να ξεγελάει το κοινό – αλλά ούτε και τον ίδιον τον μεταφραστή, που πάντοτε ακολουθεί τον καβαλιέρο του, το πρωτότυπο.

Η ελευθερία που διαθέτει η ντάμα να προβαίνει σε εντυπωσιακές φιγούρες –ακόμα και να αιωρείται–, αποπνέοντας, αρκετές φορές, έντονη αυτοπεποίθηση και δίνοντας την εντύπωση ότι ο πλήρης έλεγχος του σώματος του καβαλιέρου, στο οποίον φαινομενικά κυριαρχεί, της ανήκει, είναι πλασματική. Ακόμα και όταν ίσα που αγγίζουν ο ένας τον άλλον, τα νήματα τα κινεί εκείνος, η ντάμα δεν μπορεί να του ξεφύγει. Μπορεί μεν να τεντώσει το πόδι της πολύ, όχι όμως περισσότερο από όσο υπόρρητα της επιτρέπεται.

Το πρωτότυπο, βέβαια, δεν έχει τίποτε άλλο να προσφέρει πέρα από τη φυσική του παρουσία. Χρειάζεται τον μεταφραστή, για να «χορέψει». Πάνω σε αυτό, όμως, θα στηριχτεί εκείνος, τα δυνατά χέρια του καβαλιέρου είναι αυτά που θα τον συγκρατήσουν, και το δικό του σώμα θα τον καθοδηγήσει. Και ο μεταφραστής πρέπει να τον «ακούσει». Αν δεν τον αφουγκραστεί, θα σκοντάψει. Είτε λόγω απειρίας, είτε επειδή τα παπούτσια του δεν είναι τα κατάλληλα για τον συγκεκριμένο χορό, είτε γιατί το έδαφος, στο οποίο πατούν, δεν είναι επιμελώς «καθαρισμένο» και γλιστράει, είτε γιατί, πολύ απλά, τα σώματά τους δεν «κολλάνε» το ένα με το άλλο.

Ενδέχεται, ωστόσο, να υπάρχουν και «μεταφραστικά ζευγάρια» όπως οι αδελφοί Enrique και Guillermo De Fazio, γνωστοί ως «Los Hermanos Macana» (το αργεντίνικο τάνγκο χορευόταν, μάλιστα, αρχικά μόνο μεταξύ αντρών), οι οποίοι, κατά τη διάρκεια του

χορού, εναλλάσσουν συνεχώς ρόλους με υπέρμετρη μαεστρία, με αποτέλεσμα ο θεατής, σε πολλές περιπτώσεις, να μην προλαβαίνει να αντιληφθεί πότε ο καβαλιέρος γίνεται ντάμα και το αντίστροφο. Αλλά απαιτείται μεγάλη μαεστρία, όταν πρόκειται για τέτοιους «χορούς», και ένα τέτοιο «παιχνίδι» εναλλαγής ρόλων μεταξύ συγγραφέα και μεταφραστή θα έθετε πολύ περισσότερα ζητήματα επί τάπητος (ακόμα και ηθικής φύσεως), πέρα από τον υποχρεωτικό όρο της ύπαρξης «αδερφικής» σχέσης και μεγάλης μαεστρίας.

Πάντοτε, άλλωστε, ο καβαλιέρος-πρωτότυπο ρίχνει χρόνια στην ντάμα-μεταφραστή, αναπόφευκτα – και η εμπειρία του είναι, ως εκ τούτου, μεγαλύτερη. Και πάντοτε εκείνη θα χάνει «για ένα κεφάλι» – ή και για περισσότερα.

Χορεύουμε;

(Παντελάκη, 2017)

«‘Παράγω’ σημαίνει, για τον καλλιτέχνη, ‘πραγματοποιώ’, βγάζω από τα μέσα προς τα έξω, μεταφέρω ένα εσωτερικό όραμα, μια ονειρική εικόνα που ο καλλιτέχνης έχει ήδη ολοκληρώσει στο μυαλό του, στο υλικό της γλώσσας (το ίδιο συμβαίνει και στη γλώσσα της κίνησης), το χρώμα και τον ήχο του δικού μας κόσμου» είχε πει ο Stefan Zweig (Τσβάιχ, στο Santori, Steidl, 2000: 271 επ.).

Όπως και στην περίπτωση του σωματικού θεάτρου, έτσι και στην περίπτωση του χορού, το σώμα δεν μπορεί να πει ψέματα. Ο χορός αποτελεί γλώσσα με κανόνες¹⁸⁸ μεν, καθολικότερη και «αυθεντικότερη» της λεκτικής δε.

¹⁸⁸ Και στο αργεντίνικο τάνγκο, πάντως, όσο λιγότερο σκέφτεται κανείς τους κανόνες κατά τη διάρκεια του χορού, τόσο πιο απελευθερωμένος αισθάνεται και τόσο πιο ελεύθερα και αβίαστα «βγαίνουν» οι κινήσεις.

18. Η καθολικότητα της μουσικού φαινομένου ως γλώσσας

«For [music] never expresses the phenomenon, but only the inner nature, the in-itself, of every phenomenon, the will itself».

Arthur Schopenhauer (Kunitomo, 2014:32)

«We cannot speak about music in words, although we can hear it mentally and even understand it. [...] although it neither represents nor expresses something specific, music voices the unspeakable. Music possesses this very unique property thanks to its pure form».

Antoon Van den Braembussche (Van den Braembussche, 2009: 67)

«The poignancy of music depends upon just this fact that through it we get a revelation of ourselves to ourselves».

Dewitt H. Parker (Parker, 2004: 83)

«[...] die Musik, diese erste Kultursprache der gesamten Menschheit».

Hans-Georg Gadamer (Gadamer, 1993b: 371).

«There is very little about the emotions that is not metaphorically conceived».

Zoltán Kövecses (Kövecses, 2000: 85).

Ο Αμερικανός ποιητής του 19^{ου} αιώνα Henry Wadsworth Longfellow αποκάλεσε τη μουσική «παγκόσμια γλώσσα της ανθρωπότητας». Η μουσική, όπως και η γλώσσα, –αλλά και η μουσική ως «γλώσσα», με την έννοια του αποτελούμενου από «λέξεις-σύμβολα», κανόνες «σύνταξης» και «προτάσεις» επικοινωνιακού συστήματος–, συνιστά χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε ανθρώπινου πολιτισμού, ένα «καθολικό».

Η μουσική είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το συναίσθημα¹⁸⁹, και σε αυτή τη σύνδεση είναι που οφείλει την καθολικότητά της (Do Carmo: 16). Η καθολικότητα της μουσικής¹⁹⁰ ως «γλώσσας» έγκειται μεν στη χρήση κοινών «συμβόλων» –π.χ. στο κλειδί του σολ, η νότα μι σημειώνεται παντού και πάντοτε στην πρώτη γραμμή του

¹⁸⁹ Άλλωστε, χαρακτηρίζεται συχνά ως «γλώσσα των συναισθημάτων» (Brandt κ.ά., 2012: 2). Έρευνες έχουν αποδείξει, μάλιστα, ότι τη στιγμή της κλιμάκωσης ενός μουσικού κομματιού οι ακροατές εκκρίνουν ντοπαμίνη (Salimpoor κ.ά., στο Desblache, 2019: 303).

¹⁹⁰ Η μουσική είναι καθολική, αλλά η εκτέλεσή της όχι (βλ. σχέση πρωτοτύπου-παρτιτούρας) (Κεντρωτής, 2015)!

πενταγράμμου, το *A+* δηλώνει παντού και πάντοτε την κλίμακα *λα μείζονα*¹⁹¹ κ.ο.κ.–, αλλά υπερβαίνει τα γραπτά σύμβολα (Πίνακες 1 & 2, Buhler, 2017: 10). Έχει αποδειχθεί ότι η μουσική δύναται να ασκεί παρόμοια επίδραση¹⁹² σε ανθρώπους προερχόμενους από εντελώς διαφορετικούς πολιτισμούς (Egermann κ.ά., 2015), ότι τουλάχιστον τα δύο βασικά συναισθήματα, αυτά της χαράς [βλ. μείζονες κλίμακες, γρήγοροι ρυθμοί, υψηλότερες συχνότητες, στακάτο (McPherson κ.ά., 2014: 1)] και της λύπης [βλ. ελάσσονες κλίμακες, αργοί ρυθμοί, χαμηλότερες ή πολύ ψηλές συχνότητες (για βαριά θλίψη – βλ. ομοιότητα μεταξύ σαξοφωνικής κορώνας και ανθρώπινης φωνής), λεγκάτο (ό.π.: 1)], –αλλά και του φόβου (Fritz et. al., 2009: 3)–, αναγνωρίζονται από όλους (Ludden, 2015), ότι η συμφωνική μουσική είναι προτιμότερη από τη δυσαρμονία, τον *diabolus in musica*, και ότι η γλώσσα και η μουσική –με την προσωδία της πρώτης να βρίσκεται πολύ κοντά στη μελωδία της δεύτερης– εξελίχθηκαν από μία κοινή «πρωτογενή ικανότητα», η οποία ήταν πρωτίστως μουσική στη φύση της (Levman, 1992: 147).

Η μουσική, κατά τον Schopenhauer, εκφράζει συναισθήματα στην πιο αφηρημένη τους μορφή¹⁹³, όπως κατανοούνται και βιώνονται από όλα τα ανθρώπινα πλάσματα, και σε αυτή την αφαίρεση έγκειται η καθολικότητά της (Kunitomo, 2014: 32), ενώ το σημασιακό εύρος ενός μουσικού κομματιού είναι πολύ ευρύτερο από αυτό των λέξεων μιας φυσικής γλώσσας (ό.π.: 59).

¹⁹¹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Isabel Aretz de Ramon y Rivera, η μουσική είναι η γλώσσα που εκφράζεται μέσω ήχων, για τους οποίους δεν απαιτείται μετάφραση, καθώς, όταν αυτή εκφράζεται προφορικά, ενσωματώνεται στην παράδοση, και, όταν αποδίδεται γραπτώς, κάθε μουσικός μπορεί να την αναγνώσει και να την εκτελέσει (De Ramon y Rivera, 1997: 52 επ.).

¹⁹² Ο Arthur Schopenhauer είχε αποφανθεί ότι η επίδραση που ασκεί η μουσική είναι πολύ πιο ισχυρή και διαπεραστική από την επίδραση που ασκούν οι άλλες τέχνες, επειδή οι άλλες μιλούν για τη σκιά, ενώ η μουσική για την ουσία. Η αντιπαράθεση μεταξύ ουσίας και σκιάς θα μπορούσε να παραπέμψει και στο δίπολο «πρωτότυπο-μετάφραση».

¹⁹³ Για ποιητές όπως ο Schlegel, ο Ludwig Tieck, ο Jean Paul και ο E. T. A. Hoffmann, μάλιστα, η μουσική θεωρείται η υψηλότερη των τεχνών που εμπεριέχεται σε όλες τις υπόλοιπες (Παντελάκη, 2016α).

Tonalities	M. A. Carpentier	Rameau	Hoffmann	Lavignac
C major	cheerful and warlike	liveliness, rejoicing		simple, naive, free, common
C minor	gloomy and sad	tenderness, lamentation		somber, dramatic, violent
C [♯] minor				brutal, sinister, somber
D [♭] major			alarming color	full of charm placid, suave
D minor	solemn and devout	sweetness, sadness		serious, concentrated
D major	joyous, quarrelsome	liveliness, rejoicing		gay, brilliant, alert
E minor	effeminate, amorous, plaintive	sweetness, tenderness		sad, agitated
E major	quarrelsome, shrill	songs tender, gay or grand, magnificent	firmness, courage, brilliant, glittering	brilliant, warm, joyous, sonorous, energetic
E [♭] major	cruel and hard	?	?	?
E [♭] minor	horrible and hideous	?	?	?
F major	raging and quick-tempered	storms, rages	passionate dialogue	pastoral, rustic
F minor	gloomy and plaintive	tenderness, lament, dismal		morose, sorrow, energetic
G [♭] major				soft, calm
G major	sweetly joyous	songs tender and gay		rustic, gay
G minor	severe, magnificent	tenderness, sweetness		melancholy, suspicious

A [♭] major			gracious spirits	soft, caressing, pompous
A [♭] minor			country of eternal desire	dismal, anguish, very somber
A minor	tender and plaintive	?	tormented charm	simple, naive, sad, rustic
A major	joyous and pastoral	liveliness, rejoicing		free, sonorous
B [♭] major	magnificent and joyous	storm, rages	rustic, springlike	noble, elegant, gracious
B [♭] minor	gloomy and terrible	gloomy songs	?	funereal or mysterious
B minor	solitary and melancholy	?	?	savage, somber, energetic
B major	hard and plaintive	?	?	energetic

Πίνακας 1 (Nattiez, 1990: 125 επ.)

Table 6.2 Shared Acoustic Cues for Emotions in Speech and Music**Summary of Cross-Modal Patterns of Acoustic Cues for Discrete Emotions**

Emotion	Acoustic Cues (Vocal Expression/Music Performance)
Anger	Fast speech rate/tempo, high voice intensity/sound level, much voice intensity/sound level variability, much high-frequency energy, high F0/pitch level, much F0/pitch variability, rising F0/pitch contour, fast voice onsets/tone attacks, and microstructural irregularity
Fear	Fast speech rate/tempo, low voice intensity/sound level (except in panic fear), much voice intensity/sound level variability, little high-frequency energy, high F0/pitch level, little F0/pitch variability, rising F0/pitch contour, and a lot of microstructural irregularity
Happiness	Fast speech rate/tempo, medium-high voice intensity/sound level, medium high-frequency energy, high F0/pitch level, much F0/pitch variability, rising F0/pitch contour, fast voice onsets/tone attacks, and very little microstructural regularity
Sadness	Slow speech rate/tempo, low voice intensity/sound level, little voice intensity/sound level variability, little high-frequency energy, low F0/pitch level, little F0/pitch variability, falling F0/pitch contour, slow voice onsets/tone attacks, and microstructural irregularity
Tenderness	Slow speech rate/tempo, low voice intensity/sound level, little voice intensity/sound level variability, little high-frequency energy, low F0/pitch level, little F0/pitch variability, falling F0/pitch contour, slow voice onsets/tone attacks, and microstructural regularity

Note: F0 = Fundamental frequency.

Source: From Juslin & Laukka, 2003.

Πίνακας 2 (Patel, 2008: 346)

Στον αντίποδα των παραπάνω, ωστόσο, η καθολική «εγγενής μουσική αίσθηση» (Ludden, 2015) τίθεται υπό αμφισβήτηση από άλλες έρευνες, βάσει των οποίων, σε πολλές περιπτώσεις, η μουσική αντίληψη σχετίζεται άμεσα με την έκθεση σε συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα¹⁹⁴ (Fritz et. al., 2009: 1), οι διαφορές ως προς την πρόσληψη από περιοχή σε περιοχή και από εποχή σε εποχή ενδέχεται να είναι μεγάλες (βλ. σχέση θανάτου και μουσικής), και η καθολικότητα της μουσικής εξετάζεται από μία κατά βάση ευρωκεντρική σκοπιά.

¹⁹⁴ Για παράδειγμα, το εβραϊκό δημοτικό τραγούδι *Hava Nagila* είναι γραμμένο σε ελάσσονα κλίμακα, παρόλο που οι στίχοι του μεταδίδουν θετικά νοήματα (Rossi, στο Brandt κ.ά., 2012: 2). Κατ' αντιστοιχία, η θρηνητική άρια του Ορφέα *Che farosenza Euridice* από την όπερα του Gluck *Ορφέας και Ευρυδίκη* είναι γραμμένη σε σολ μείζονα, μιας και υποστηρίζεται ότι η εκφραστική αντίθεση μεταξύ μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων δεν καθιερώθηκε στη Δυτική Ευρώπη νωρίτερα από τα τέλη του δεκάτου ογδόου αιώνα (ό.π.: 2)

Η παρούσα εργασία τάσσεται υπέρ της άποψης ότι στον πυρήνα της μουσικής, της «καθαρότερης» μορφής τέχνης, της «απόλυτης», όπως χαρακτηρίζουν οι φιλόσοφοι τη μουσική χωρίς στίχους¹⁹⁵ (Graham, 2001: 65), ενυπάρχουν καθολικά. Αυτό δεν σημαίνει ότι όλα τα άτομα (σε όλους τους τόπους και σε όλες τις εποχές) προσλαμβάνουν τη μουσική με τον ίδιο τρόπο οπωσδήποτε, ούτε ότι η μουσική αποτελεί μία «τεχνητή γλώσσα που προορίζεται για χρήση από όλα τα έθνη» (Oehrle, 1984: 13), αλλά ότι τα στοιχεία που συνθέτουν τον πυρήνα κάθε μουσικής δημιουργίας δύνανται να διαθέτουν καθολικό χαρακτήρα.

¹⁹⁵ Από την άλλη πλευρά, ακόμα και όταν μία μουσική συνοδεύεται από στίχους γραμμένους σε άγνωστη στον ακροατή γλώσσα, το νόημα που μεταδίδεται και μόνο μέσω του ήχου συμβαδίζει συνήθως με εκείνο των «άγνωστων» στίχων.

18.1. Μουσική και γλώσσα, και η μουσική ως γλώσσα

«Η ηχογράφηση στο γραμμόφωνο, η μουσική σκέψη, η παρτιτούρα, τα κύματα του ήχου, όλα βρίσκονται σε αυτή την οπτική εσωτερική σχέση μεταξύ τους, που υπάρχει μεταξύ γλώσσας και κόσμου. Η λογική δομή σε όλα αυτά είναι η ίδια. [...] Είναι ο κανόνας της μετάφρασης αυτής της γλώσσας στη γλώσσα της ηχογράφησης στο γραμμόφωνο».

Ludwig Wittgenstein (Gorlée, 1994:89)

*«Music is ...
a hidden arithmetical activity of a mind that does not know it is counting¹⁹⁶.
Gottfried Wilhelm Leibniz
a hidden metaphysical activity of a mind that does not know it is philosophizing.
Arthur Schopenhauer
the hidden philosophical activity of a mind that does not know it is listening».*

Fred Kersten (Benjamin, 2002a: 48 επ.)

«Writing about music is like dancing about architecture».

Thelonious Monk (Walser, 1991: 117)

«Αυτή γλώσσα δεν είναι όμως συλλήψιμη. Μόνο το απολύτως ασύλληπτο είναι απεριόριστα μεταφράσιμο. [...] Η ιερή γλώσσα μοιάζει, σύμφωνα με την παρατήρηση που θα έκανε αργότερα ο Αντόρνο [...], με τη μουσική: διότι πράγματι η μουσική είναι σαν εκείνη τη γλώσσα από την οποία έχει αφαιρεθεί κάθε νοηματική μεσολάβηση ώστε να 'βρίσκει άμεσα το απόλυτο, αλλά τη στιγμή της ανακάλυψης αυτό θολώνει, όπως ακριβώς ένα πολύ ισχυρό φως θαμπώνει τα μάτια εμποδίζοντάς τα να δουν πράγματα τα οποία είναι εντελώς ορατά'».

Φώτης Τερζάκης (Benjamin, 1999γ: 167)

«Κάθε έκφραση της ανθρώπινης πνευματικής ζωής μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος γλώσσας», και συνεπώς μπορεί να γίνει λόγος και περί γλώσσας της μουσικής, σημείωνε ο Walter Benjamin, περί μιας γλώσσας, δηλαδή, που είναι εγγενής στα υποκείμενα και αποσκοπεί στην έκφραση των περιεχομένων του νου (Benjamin, 2002b: 62).

Στον χώρο της έρευνας, οι απόψεις περί της σχέσης μεταξύ μουσικής και γλώσσας διαφέρουν. Για κάποιους, η μουσική και η γλώσσα ακολούθησαν εξ αρχής διαφορετικές πορείες. Για κάποιους άλλους, η μουσική «ξεπήδησε» από –ή, τουλάχιστον, ακολούθησε χρονολογικά– τη γλώσσα, ενώ, για μία τρίτη κατηγορία, η

¹⁹⁶ «Όλοι οι μουσικοί είναι υποσυνείδητα μαθηματικοί» είχε πει κάποτε ο Thelonious Monk.

γλώσσα αναπτύχθηκε μέσα από τη μουσική, ή τόσο η μουσική όσο και η γλώσσα αναπτύχθηκαν από μία κοινή «πρωτο-λειτουργία», η οποία ήταν, κατά κύριο λόγο, μουσικής φύσεως¹⁹⁷ (Levman, 1992: 147).

Σύμφωνα με τον Ρουσσώ, οι πρώτες γλώσσες άδονταν¹⁹⁸ και αποσκοπούσαν στην έκφραση συναισθημάτων, καθώς ο άνθρωπος πρώτα ανέπτυξε τα πάθη του κι ύστερα τη λογική του (Besson, Schön, 2001: 234). Ο άνθρωπος, δηλαδή, κατέκτησε από πολύ νωρίς τη μουσική και άρχισε να επικοινωνεί με μελωδίες και ήχους πριν κατακτήσει τη γλώσσα. Στα πρώτα στάδια της ανθρωπότητας, μάλιστα, χάρη στον ήχο και στα κύματα και τους κραδασμούς που εκπέμπει, ο άνθρωπος –όπως και τα ζώα¹⁹⁹– μπορούσε, για παράδειγμα, να καταλάβει πότε πλησίαζε ο εχθρός, με αποτέλεσμα να προστατεύεται και να καταφέρνει να επιβιώνει. Το είδος εξελίχθηκε μεν, αλλά το στοιχείο της σωματικής επίδρασης που ασκεί η μουσική στον άνθρωπο εξακολουθεί να ενυπάρχει σε αυτόν.

Με βάση άλλες έρευνες, παρόλο που το φωνολογικό σύστημα στα βρέφη καλλιεργείται κατά τον πρώτο χρόνο της ζωής τους, τα νεογέννητα έχουν την ικανότητα να ξεχωρίζουν όλους τους ήχους που χρησιμοποιούνται σε όλες τις γλώσσες, και, μάλιστα, θεωρούν τη μουσική και τον λόγο ως ένα και το αυτό, σε αντίθεση με τη διάκριση μεταξύ αυτών που επέρχεται με το πέρασμα του χρόνου, ενώ, εκτός από τα βρέφη, και ορισμένα πρωτεύοντα θηλαστικά αντιλαμβάνονται τον ήχο της ομιλίας ως μουσική, την οποία ενίοτε συνοδεύουν μελωδικά και ρυθμικά (Masataka, 2009: 20). Μέσω των παραπάνω, αποδεικνύεται για ακόμα μία φορά η θέση του Δαρβίνου ότι υπήρξε ένα ενδιάμεσο στάδιο στην ιστορία της ανθρώπινης εξέλιξης, κατά το οποίο αναπτύχθηκε ένα επικοινωνιακό σύστημα που έμοιαζε περισσότερο στη μουσική παρά στη γλώσσα και το οποίο πιθανότατα λειτούργησε ως πρόδρομος της γλώσσας και της μουσικής, όπως τις γνωρίζουμε (ό.π.: 21).

¹⁹⁷ Τη «musilanguage», κατά τον Steven Brown (Brown, 2001: 372). Όπως επισημαίνουμε και αλλού, για τον Thomas Mann στον *Δόκτορα Φάουστους*, «η μουσική και η γλώσσα είναι στην ουσία το ίδιο πράγμα και [...], ακόμα και αν κάποιος πάρει χωριστά μία από τις δύο, αναπόφευκτα θα βρει και την άλλη μέσα σε αυτή, κάτι το οποίο παραπέμπει στην ακουστική ποίηση του ρωσικού φουτουρισμού και του ντανταϊσμού, με τους στίχους άνευ λέξεων όπου η λέξη δεν αποτελεί πλέον φορέα νοήματος αλλά αντιμετωπίζεται ως μουσικό υλικό (βλ. *Ursonate* του Kurt Schwitters)» (Παντελάκη, 2016α).

¹⁹⁸ Γι' αυτό και υποστηρίζεται πως η ακρόαση μουσικής παρέχει στο άτομο μια εικόνα περί του πώς ακούγεται η γλώσσα προτού την κατανοήσει και περί του πώς βιώνει τον κόσμο πριν από την έλευση των λέξεων (Brand κ.ά., 2012: 13).

¹⁹⁹ Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι και τα ζώα παράγουν μουσική.

Ανεξαρτήτως «στρατοπέδου», η μουσική και η γλώσσα μοιράζονται, κατά γενική ομολογία, αρκετά κοινά χαρακτηριστικά. Πρώτα απ' όλα, βασικό τους στοιχείο είναι η παραγωγή ήχου (Repp, 1991: 257), καθώς και η συγκινησιακή προσωδία²⁰⁰ (Brown, 2001: 372). Επιπλέον –και πολύ σημαντικό–, η γλώσσα και η μουσική, ως φαινόμενα, εμφανίζονται σε κάθε κοινωνία²⁰¹ (Nettl, στο Patel, 2008: 3), καθώς το άτομο, από τη στιγμή που γεννιέται, διαθέτει δύο ηχητικά συστήματα, το γλωσσικό – που περιλαμβάνει τα φωνήεντα²⁰², τα σύμφωνα και τις εναλλαγές του τόνου– και το μουσικό – που περιλαμβάνει τα ηχοχρώματα και τους τόνους της μουσικής της εκάστοτε κουλτούρας (ό.π.: 9). Ότι είναι για τη γλώσσα τα φωνήματα, οι λέξεις και οι φράσεις, είναι για τη μουσική οι τόνοι, τα μοτίβα και οι μουσικές φράσεις, τα οποία,

²⁰⁰ Υποστηρίζεται ότι η πρώτη βασική λειτουργία τόσο της γλώσσας όσο και της μουσικής ήταν η έκφραση συναισθηματικών νοημάτων μέσω παραλλαγών στον επιτονισμό και τον ρυθμό (Besson, Schön, 2001: 234). Γι' αυτό, άλλωστε, και ο Δαρβίνος υποστήριζε ότι η μουσική προήλθε από τα ερωτικά καλέσματα των προγόνων μας – ή και, γενικώς, από όλα τα συναισθηματικά καλέσματα, όπως προσθέτει ο Steven Pinker (π.χ. κλάμα, γέλιο, βρυχηθμός κ.λπ.), τα οποία απαντώνται ως μοτίβα, συχνά και με μεταφορικό τρόπο, στη μουσική (βλ. βρυχηθμοί και μουγκρητά στη σόουλ, κροταλίσματα και διστακτικές παύσεις στην κάντρι κ.λπ. ως υποκατάστατα συναισθημάτων) (Pinker, 1998: 536 επ.). Η γλώσσα που χρησιμοποιούν οι γονείς, απευθυνόμενοι στα μωρά, η επονομαζόμενη «motherese», η οποία, πέραν της καθολικότητάς της, χαρακτηρίζεται, κυρίως, από υψηλές συχνότητες, εκφέρεται συχνά ακουσίως, (Masataka, 2009: 16), τα συναισθήματα που εκφράζονται στη μουσική μιμούνται, συχνά, τον τρόπο με τον οποίον τα συναισθήματα εκφράζονται στον λόγο (Corrigali, Schellenberg, 2013: 301), ενώ ακόμα και αυτά αποτελούν εξέλιξη των χειρονομιών, καθώς τα μεν πρώτα αρχικά αποτελούν σωματικές αντιδράσεις απέναντι σε κάποιο αντικείμενο, παρόλο που η σωματικότητα θυσιάζεται στον βωμό της εσωτερίκευσης (Renate Wieland, στο Mazzola κ.ά., 2016: 46), ενώ οι τελευταίες δρουν ως γέφυρα μεταξύ της γνωστικής και της σωματικής πραγματικότητάς μας (ό.π.: 157). Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το γεγονός πως, βάσει ερευνών, ο άνθρωπος έχει την ικανότητα να αποκωδικοποιεί βασικά συναισθήματα από τον ήχο μιας φωνής, ακόμα και όταν οι λέξεις που προφέρονται είναι συναισθηματικά ουδέτερες ή νοηματικά ακατανόητες, όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση που ανήκουν στο σώμα μιας ξένης γλώσσας (Patel, 2008: 345). Για περισσότερα αναφορικά με τους τρόπους με τους οποίους η μουσική προκαλεί συναισθήματα στους ακροατές (π.χ. τρόμος λόγω ξαφνικών θορύβων, σύνδεση μελωδίας με συναισθηματικά γεγονότα, εσωτερίκευση, ανάκληση συναισθηματικά φορτισμένων περιστατικών από το παρελθόν στη μνήμη, συμπάθεια προς κομμάτια μουσικής που είναι ανάλογη προς τον βαθμό της έκθεσης και αντιστρόφως ανάλογη της υπερβολικής έκθεσης σε αυτά, σημασιολογικοί συσχετισμοί, επίδραση ρυθμού στον καρδιακό ρυθμό κ.λπ.), βλ. Corrigali, Schellenberg, 2013: 302.

²⁰¹ Αποδεικνύεται, μάλιστα, πως υπάρχει βιολογική βάση για τις περισσότερες μουσικές κλίμακες που ανακύπτουν διαπολιτισμικά (Gill, Purves, στο McDaniel, 2018: 12).

²⁰² Σύμφωνα με έρευνες, η από βιολογική άποψη πρωταρχική μορφή τραγουδιού αποτελείται από 5 έως 7 τόνους, όσα είναι συνήθως και τα φωνήεντα των φυσικών γλωσσών (Fenk-Oczlon, Fenk, στο McDaniel, 2018: 12), ενώ σε μια πρωταρχικής μορφής γλώσσα ένα εκφώνημα αποτελείται από 5 έως 10 συλλαβές, τη στιγμή που μία μουσική φράση αποτελείται συνήθως από 6 έως 11 νότες (Fenk-Oczlon, Fenk, Huron, ό.π.: 12).

σε κάθε περίπτωση, υπάγονται στους «συντακτικούς»²⁰³ κανόνες του εκάστοτε συστήματος (McDaniel, 2018: 11), με αποτέλεσμα την παραγωγή προτάσεων και μελωδιών (Chiang κ.ά., 2018: 30). Τόσο η γλώσσα όσο και η μουσική διαθέτουν σύνταξη, γραμματική –ακόμα, μάλιστα, και τοπικές διαλέκτους–, με φράσεις, παύσεις, και ούτω καθεξής (Buhler, 2017: 7 επ.).

Οι ομοιότητες, ωστόσο, είναι αρκετές και σε επίπεδο νευρολογικής/εγκεφαλικής δομής, κάτι που ερείδεται και σε εξελικτικές νευροψυχολογικές μελέτες, σύμφωνα με τις οποίες ο τρόπος επεξεργασίας²⁰⁴ της μουσικής και της γλώσσας στον εγκέφαλο είναι παρόμοιος, καθώς, ως γνωστά και νευρικά συστήματα, συνδέονται στενά μεταξύ τους, και τα νευρικά κέντρα του εγκεφάλου που εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής τους αλληλοεπικαλύπτονται, παρόλο που ο τρόπος αναπαράστασης των συντακτικών τους δομών διαφέρει (McDaniel, 2018: 3, Patel, 2008: 297, 417).

Η μουσική, ως φορέας νοήματος και ως «συμβολική φόρμα» (Nattiez²⁰⁵, 1990: 34), αποτελεί, επίσης, σημειωτικό σύστημα. Ο Roman Jakobson, για τον οποίον στη μουσική δεν υπάρχει παρθενογένεση, διακρίνει μεταξύ εσωστρεφούς²⁰⁶ (introversive) και εξωστρεφούς (extroversive) σημείωσης της μουσικής, την οποία χαρακτηρίζει ως «γλώσσα που σημαίνει τον εαυτό της» (Jakobson, στο Nattiez, 1990: 111). Το νόημα της μουσικής δεν εκδηλώνεται παρά μέσα από όσα περιγράφει η ίδια η μουσική, μέσω της μουσικής σύνταξης – το «σημαινόμενο» (το «μεταφράσιμο» του σημείου) μεταδίδεται στη μουσική μέσω της περιγραφής του σημαίνοντος, που είναι πιο «χειροπιαστό» (Ruwet, ό.π.: 113). Σύμφωνα με τον V. Kofi Agawu, καθεστώς σημαίνοντων στη μουσική διαθέτουν η μελωδία, η αρμονία, το μέτρο και ο ρυθμός, ενώ τα σημαινόμενα ορίζονται, κατά κύριο λόγο, με βάση συμβατικές «ετικέτες» από την ιστοριογραφία του δεκάτου ογδόου αιώνα (π.χ. Sturm und Drang, στυλ που διδάσκεται, ευαισθησία κ.ο.κ.) (Agawu, 1991: 49). Στο ίδιο πλαίσιο, για τους Mazzola

²⁰³ Εκτός από τη σύνταξη, το αυτό ισχύει και με τη γραμματική: όπως οι γλώσσες διέπονται από τους κανόνες της τσομικής αφηρημένης καθολικής γραμματικής, έτσι και κάθε μουσική έκφραση διέπεται από τους κανόνες μιας αφηρημένης καθολικής μουσικής γραμματικής (Pinker, 1998: 529).

²⁰⁴ Ακόμα και η διαδικασία εκμάθησης της γλώσσας είναι παρόμοια με τη διαδικασία εκμάθησης της μουσικής, αν και η τελευταία αποδεικνύεται δυσκολότερη και απαιτεί περισσότερη εξάσκηση (Chiang κ.ά., 2018).

²⁰⁵ Ο Jean-Jacques Nattiez, με το έργο του *Fondements d'une semiologie de la musique* (1975), ήταν ο πρώτος που μελέτησε τη μουσική ως σημειωτικό σύστημα.

²⁰⁶ Για τον Jakobson, στη μουσική η «εσωστρεφής» (introversive) σημείωση υπερισχύει έναντι της «εξωστρεφούς» (extroversive) (Agawu, 1991: 133).

κ.ά., το σημαίνον είναι μία έκφραση (π.χ. μουσικές νότες σε μια παρτιτούρα) που αναπαριστά ένα συγκεκριμένο νόημα (π.χ. τόνος ή ρυθμός) (Mazzola κ.ά., 2016: 71), ενώ, παράλληλα, η παρτιτούρα αποτελεί ένα σημείο που απαρτίζεται από τρία μέρη: έκφραση, σημασία (διαχωρισμός συγχορδιών και αλληλουχιών συγχορδιών) και περιεχόμενο (αρμονία) (ό.π.: 61). Η ίδια ομάδα ερευνητών εφαρμόζει, επίσης, τον διαχωρισμό του Saussure²⁰⁷ μεταξύ ενδιάθετου και εκφερόμενου λόγου και στο πεδίο της μουσικής: όπως στη γλώσσα υπάρχει ο ενδιάθετος λόγος, ο οποίος αναφέρεται στο σύστημα σημείων που χρησιμοποιείται με κοινούς κανόνες από όλους τους χρήστες, έτσι και στη μουσική υπάρχει η μουσική σημειογραφία, και, όπως στη γλώσσα υπάρχει ο εκφερόμενος λόγος, ο οποίος σχετίζεται με τον τρόπο, με τον οποίον ένα άτομο χρησιμοποιεί τη γλώσσα με χαρακτηριστικό τρόπο, έτσι και στη μουσική υπάρχει η εκτέλεση ή η μουσική αυτή καθαυτή (ό.π.: 75).

Εξετάζοντας τη μουσική ως σημειωτικό σύστημα, ο José Roberto Do Carmo διαπιστώνει πως διαθέτει ένα παραδειγματικό και ένα συνταγματικό επίπεδο, καθένα από τα οποία διακλαδώνεται σε έκφραση και περιεχόμενο, τα οποία και αυτά με τη σειρά τους αποτελούνται από συστατικά στοιχεία (constituents) και από δείκτες (exponents), ενώ, μάλιστα, οι τελευταίοι (οι δείκτες) στη μουσική αποτελούν και την πλειονότητα, σε αντίθεση με άλλα σημειωτικά συστήματα και ιδιαίτερα τις γλώσσες (Do Carmo: 12). Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το γεγονός πως, εκτός από τη σημείωση, υπάρχει και η «προ-σημείωση», η σημείωση, δηλαδή, που πραγματοποιείται πριν από την έλευση κανόνων και σχετίζεται με το χειρονομιακό σύστημα και με το συναίσθημα, φαινόμενο που απαντάται και στη μουσική (Eero Tarasto, στο Stampinato, 2006: 1). Κατά συνέπεια, η ύπαρξη ενός «παγιωμένου» κώδικα δεν αποτελεί προϋπόθεση για την ύπαρξη σημείωσης, καθώς ακόμη και η έκφραση συναισθημάτων αποτελεί ήδη σημείωση, και μάλιστα τριαδικής²⁰⁸ φύσεως

²⁰⁷ Δεν θα πρέπει να ξεχνά κανείς ότι ο ήχος αποτελεί βασικό στοιχείο στη σωσσυριανή σημειολογία, καθώς η «ακουστική» εικόνα αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του σημείου, όπως το όριζε ο Saussure (de Saussure, 2011). Παρ' όλα αυτά, η γλώσσα δεν είναι σκέψη «ντυμένη» με ήχο, αλλά λειτουργεί ως σύνδεσμος μεταξύ της σκέψης και του ήχου (ό.π.: 112), μιας και ο ήχος από μόνος του δεν συνιστά λόγο, αλλά είναι το όργανο της σκέψης (ό.π.: 8).

²⁰⁸ Σε αυτή την περίπτωση, το ερμήνευμα (interpretant), που λειτουργεί ως «σημάδι» μιας εμπειρίας, δύναται να σχετίζεται και με μη λεκτικές και μη κωδικοποιημένες γλώσσες. Μία ζωγραφιά μπορεί, για παράδειγμα, να εκφράσει το συναίσθημα που βιώνει ένα άτομο, όταν ακούει ένα μουσικό κομμάτι. (Stampinato, 2006: 2). Ο Tarasti θα αποκαλούσε το ερμήνευμα αυτό «προ-ερμήνευμα» (Tarasti, ό.π.: 2). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Stampinato, η σχέση μεταξύ ερμηνεύματος και «προ-ερμηνεύματος» μπορεί να παρομοιαστεί με αυτή μεταξύ του σημαδιού (trace) και του ίχνους (track) (ό.π.: 2).

(ό.π.: 2). Χάρη στη διπλή άρθρωση των ψυχοφυσιολογικών διαστάσεων της προσμείωσης, μάλιστα, κατά την οποία το ίχνος είναι η μνήμη που φέρει το σώμα και που προσδίδει νόημα στα σημάδια, μπορεί να σκιαγραφηθεί ένας σωματικός (και ουσιαστικά δια-αισθητηριακός) φαντασιακός τόπος, τον οποίον θα «επιστρατεύει», μεταξύ άλλων, ένα έργο ή ένας συνθέτης, με αποτέλεσμα να μην πρόκειται πλέον για ένα αμιγώς ακουστικό φαντασιακό, αλλά για ένα κιναισθητικό-συναισθησιακό φαντασιακό με ρίζες στη μυϊκή τονικότητα και στο συναίσθημα (ό.π.: 5).

Παρ' όλα αυτά, για τον David Osmond-Smith, το στοιχείο της διπλής άρθρωσης εκλείπει από τη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας, με αποτέλεσμα να μπορεί να γίνει δικαιολογημένα λόγος –όπως έκανε και ο Umberto Eco– περί κώδικα άνευ νοηματικού βάθους, δηλαδή, σε τελική ανάλυση, άνευ νοήματος (Osmond-Smith, 1971: 111). Όπως, όμως, επισημαίνει και ο Peirce, «η εκτέλεση ενός κομματιού μιας μουσικής συμφωνίας είναι ένα σημείο», και, ως σημείο, «μεταδίδει και προσπαθεί να μεταδώσει τις μουσικές ιδέες του συνθέτη» (Μπάσιν, 1991: 223).

Θέση χωρίς αντίθεση δεν υφίσταται, κι έτσι, και στην περίπτωση της μουσικής και της σχέσης της με τη γλώσσα ανά τους αιώνες έχουν διατυπωθεί και απόψεις που αντιτίθενται των παραπάνω. Έτσι, για τον Steven Pinker, η μουσική δεν είναι παρά ένα «ακουστικό τσιζκέικ, ένα θεσπέσιο κατασκεύασμα» άνευ βιολογικής χρησιμότητας (Brandt κ.ά., 2012: 1), για τον Stravinsky, «είναι ανήμπορη να εκφράσει το οτιδήποτε», καθώς «η έκφραση ουδέποτε αποτέλεσε εγγενή ιδιότητα της μουσικής» (Nattiez, Ellis, 1989: 26), για τον Varese, «δεν μπορεί να εκφράσει τίποτα πέρα από τον εαυτό της» (ό.π.: 26) και, για τον Boulez, αποτελεί «τέχνη άνευ 'νοήματος'» (ό.π.: 26). Όσον αφορά τη συγγένεια μεταξύ της γλώσσας και της δομής σε επίπεδο εγκεφαλικής δομής, οι Trianor και Hannon επισημαίνουν πως οι εκάστοτε διεργασίες δεν πραγματοποιούνται πάντοτε στις ίδιες περιοχές του εγκεφάλου (McDaniel, 2018: 13).

Οι πιο ισχυρές αντιθετικές θέσεις αναφορικά με αυτό το ζήτημα φαίνεται, πάντως, πως έχουν διατυπωθεί από τον Theodor Adorno. Για τον Adorno, η μουσική μοιάζει με τη γλώσσα, καθώς διαθέτει δομή και ήχους φέροντες νόημα, αλλά δεν είναι γλώσσα, και, για τον λόγο αυτόν, μόνο μεταφορικά²⁰⁹ θα πρέπει να

²⁰⁹ Το έχει σχολιάσει και ο Bernstein πως «οι συζητήσεις περί της σχέσης μεταξύ μουσικής και γλώσσας είναι συχνά περισσότερο μεταφορικές παρά επιστημονικές» (Bernstein, στο McDaniel, 2018: 5). Παρ' όλα αυτά, τόσο η γλώσσα όσο και η μουσική μπορούν να λειτουργήσουν μεταφορικά. Και η μεταφορά, πάντως, έχει τα όριά της...

χαρακτηρίζεται ως τέτοια (Adorno, Gillespie, 1993: 401). Μιλώντας περί «αυτόνομης μουσικής», ο Adorno αναφέρεται στην ορχηστρική μουσική της Δύσης που αναπτύχθηκε από την εποχή του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και εξής, η οποία είναι απαλλαγμένη από τα δεσμά των κοινωνικών λειτουργιών και των λέξεων και η οποία λόγω αυτής της αυτονομίας της ομοιάζει στη γλώσσα (Paddison, 2009: 269). Η μουσική, κατά τον Adorno, αποκτά νόημα μέσω της σχέσης της με ένα ευρύτερο σύμπλεγμα νοημάτων (ό.π.: 270). Παρόλο που η μορφή της είναι εκ των προτέρων διαμορφωμένη βάσει ιστορικών και πολιτισμικών παραγόντων (ό.π.: 274), σε αυτήν είναι που οφείλει η μουσική τον γλωσσικό της χαρακτήρα, ο οποίος είναι εξατομικευμένος για κάθε έργο, υπερβαίνοντάς το, παράλληλα (ό.π.: 278). Παρ' όλα αυτά, σημειώνει πως η μουσική, όπως και η γλώσσα, οδεύει προς το «καθαρό» όνομα, προς την απόλυτη ενότητα μεταξύ πράγματος και σημείου (Adorno, στο Bowie, 1999: 11), βρισκόμενη σε άμεση συνάφεια με τη φιλοσοφία (ό.π.: 16). Επειδή, μάλιστα, όσα «λέει» η μουσική δεν μεταφράζονται σε άλλα μέσα, το νόημα που φέρει διαθέτει μία αλήθεια που ενδεχομένως να εκλείπει από άλλες μορφές έκφρασης (ό.π.: 16). Η μουσική, για τον Adorno, δύναται να θεωρηθεί ως γλώσσα τόσο κυριολεκτικά, υπό την έννοια ενός παγιωμένου, συμβατικού συστήματος, όσο και μεταφορικά, υπό την έννοια του ότι σε αυτήν, ως μορφή έκφρασης, ενυπάρχει το στοιχείο του μαγικού, της μίμησης και του προ-λογικού, μέσω του οποίου το άτομο εκφράζεται (ό.π.: 19).

Στην περίπτωση που η μουσική είναι μη λεκτική, αποτελεί συχνά το, από συναισθηματική άποψη, αμεσότερο μέσο που απευθύνεται στο μυαλό και τα συναισθήματα, καθώς έχει την ικανότητα να *«σημαίνει χωρίς ταυτόχρονα να παραπέμπει άμεσα σε όψεις του εξωτερικού κόσμου»* (Susan Langer, στο de Nora, 2003: 83). Όπως σημειώνει και ο μουσικολόγος Kofi Agawu, άλλωστε, στη μουσική το «εσωτερικό» (intrinsic) νόημα υπερισχύει έναντι του «εξωτερικού» (extrinsic), ενώ στη γλώσσα συμβαίνει το αντίστροφο (Agawu, 2009: 27). Ο μουσικός τόνος, εξαιτίας του ότι είναι λιγότερο αρθρωμένος, προσομοιάζοντας σε μια κραυγή ή ένα γέλιο, βρίσκεται εγγύτερα στο «ένδον», καθώς μέσω της μουσικής πραγματοποιείται μία αποκάλυψη του ατόμου στο ίδιο το άτομο, η οποία, μάλιστα, σε αντίθεση με αυτό που συμβαίνει στην περίπτωση άλλων τεχνών, είναι άμεση²¹⁰ και εξασφαλίζει τη διαφύλαξη του βαθύτερου νοήματος της εμπειρίας (Parker, 2004: 83).

²¹⁰ «Οι λέξεις είναι το ασθενέστερο εκφραστικό στοιχείο. Το ισχυρότερο είναι η μουσική, το δεύτερο η ζωγραφική» μας δίδασκε ο Γιώργος Κεντρωτής, συμπληρώνοντας πως «οι τέχνες εξακολουθούν να

υπάρχουν, επειδή υπάρχει αυτό το κενό στη μεταφορά των αισθημάτων» (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

18.2. Η μουσική ως μετάφραση

«Έτσι, κατέστη πρόδηλο ότι το φτέρνισμα δεν ήταν παρά το μέσον –η φύση μερίμνησε γι' αυτό–, δυνάμει του οποίου οι βαθύτερες σκέψεις μπορούσαν να εκπορθήσουν τις περιττές ιδέες δια της ρινικής κοιλότητας».

Edgar Allan Poe (Jaccard, 2009: 144)

«Αν όλοι οι άνθρωποι από καταβολής κόσμου ήξεραν να γράφουν μουσική, δεν θα υπήρχε λογοτεχνία».

Αχιλλέας Κυριακίδης (Κυριακίδης, 2016: 237)

Η μουσική αναγνωρίζεται ως καθολικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης νόησης (Brandt κ.ά., 2012: 1). Ως καθολικό και ως γλώσσα, λοιπόν, και δη ως συμβολική γλώσσα, μεταφράζεται²¹¹.

Σύμφωνα με τον François Buhler, το περιεχόμενο και η μορφή ενός κειμένου μπορούν να μεταφραστούν μουσικά²¹² μέσα από τη χρήση, μεταξύ άλλων, της αρμονίας, της τονικότητας, της δυναμικής και της έκτασης, καθώς «η μουσική είναι πλουσιότερη από τον λόγο»²¹³ (Buhler, 2017: 8), ενώ, κατά τον van den Braembussche, το αντίστροφο δεν μπορεί να συμβεί, καθώς η μουσική είναι αυτόνομη φύσεως και δεν μπορεί ούτε να περιοριστεί σε άλλες μορφές τέχνης ούτε να εκφραστεί με λόγια (van den Braembussche, 2009: 67), με τον ίδιο τρόπο που και τα «λεπτά» συναισθήματα που μεταδίδονται μέσω της μουσικής (όπως και μέσω της ζωγραφικής), δεν δύνανται να εκφραστούν επαρκώς με λέξεις (Parker, 2004: 116). Παρ' όλα αυτά, ο Thomas Mann σε ένα κεφάλαιο από το *Μαγικό Βουνό* μεταφράζει το συμφωνικό ποίημα του Debussy *Prélude à l'après-midi d'un faune*, το οποίο, με τη σειρά του, είναι εμπνευσμένο από το ομώνυμο ποίημα του Mallarmé.

²¹¹ Κυριολεκτικά, όχι μεταφορικά. Συνήθως η λέξη «μετάφραση» χρησιμοποιείται μεταφορικά, όταν γίνεται λόγος περί ερμηνείας ενός μουσικού έργου μέσω της γλώσσας. Η παρούσα εργασία δεν ασχολείται με αυτή τη διάσταση, συνεπώς η λέξη χρησιμοποιείται σχεδόν παντού και πάντοτε με την κυριολεκτική της έννοια.

²¹² Για τον Seeger, όμως, «η μουσική δεν μπορεί να μιλήσει για τη γλώσσα, ενώ το αντίστροφο μπορεί να συμβεί» (Seeger, στο Nattiez, 1990: 151).

²¹³ Όπως έχει αναφερθεί ήδη στην παρούσα ενότητα, κατά τον Μεσαίωνα, κάθε κλίμακα και τονικότητα διέθετε, άλλωστε, κάποιο «νόημα» (Buhler, 2017: 8).

Η σχέση μεταξύ γλωσσικού και μουσικού νοήματος παρουσιάζει ένα παράδοξο, καθώς, όπως επισημαίνει ο Claude Lévi-Strauss, η μουσική είναι η μοναδική γλώσσα που είναι και διαπολιτισμικά κατανοητή, αφού υπερβαίνει τα σύνορα ευκολότερα από τη γλώσσα, και, συγχρόνως, αμετάφραστη, δεδομένου του ότι ούτε μια συμφωνία του Mozart μπορεί να μεταφραστεί σε λέξεις ούτε μία μουσική σύνθεση δωματίου του Beethoven μπορεί να μεταφραστεί σε μία σύνθεση μουσικών οργάνων από την Ιάβα, με την προσδοκία ότι το νόημα του πρωτοτύπου θα διατηρηθεί (Claude Lévi-Strauss, στο Patel, 2008: 300). Στο ίδιο περίπου μήκος κύματος κινείται και ο Umberto Eco, για τον οποίον η μεν μετάφραση της *Πέμπτης* του Beethoven σε λέξεις είναι «δύσκολη», η δε *Κριτική του καθαρού λόγου* σε μουσική, αδύνατη²¹⁴ (Eco, στο Λαζαράτος, 2007: 91).

Στο βιβλίο του Umberto Eco: *Διασημειωτική Μετάφραση & Μετάφραση και Επιστημολογία*, ο Γιάννης Λαζαράτος προβαίνει σε μια διάκριση μεταξύ των ειδών ερμηνείας που υπάρχουν, η οποία φαίνεται πως αποτελεί έναν συνδυασμό των θέσεων του Roman Jakobson και του Umberto Eco. Σύμφωνα με τη διάκριση αυτή, λοιπόν: α) η εκτέλεση και η μουσική αλλαγή τόνου αποτελούν κατηγορίες ενδοσημειωτικής, και δη ενδοσυστηματικής ερμηνείας, β) η διασκευή και η μουσική μεταγραφή αποτελούν κατηγορίες ενδοσημειωτικής, και δη διασυστηματικής ερμηνείας, και γ) η ενδοκαλλιτεχνική ερμηνεία (για παράδειγμα, η μεταφορά ενός μουσικού κομματιού σε πίνακα) αποτελεί κατηγορία διασημειωτικής ερμηνείας (ό.π.: 206, 209 επ.). Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τη διασημειωτική ερμηνεία, ο Λαζαράτος διακρίνει μεταξύ ενδοεπικοινωνιακής ερμηνείας (π.χ. ερμηνεία κώδικα οδικής κυκλοφορίας μέσω της γλώσσας), ενδοκαλλιτεχνικής ερμηνείας (π.χ. μεταφορά μουσικού έργου σε πίνακα ζωγραφικής) και διαπεδιακής ερμηνείας ή συνάντησης τέχνης – επικοινωνιακών συστημάτων²¹⁵ (π.χ. σχέση μεταξύ καλλιτεχνικού έργου και κριτικής ερμηνείας) (ό.π.: 206, 209 επ.).

²¹⁴ Ομοίως, κατά τον Eco, μία εικόνα μπορεί να περιγραφεί με λέξεις, αλλά καμία λεκτική περιγραφή των *Γάμων της Παρθένου* του Ραφαήλ δεν θα ήταν «επαρκής» (Eco, στο Λαζαράτος, 2007: 91).

²¹⁵ Και η τέχνη δεν είναι, άλλωστε, επικοινωνιακό σύστημα; Επίσης, η κριτική ερμηνεία ενός έργου τέχνης αποτελεί κι αυτή μία –υπό περισσότερες της μιας έννοιες νοούμενη– μετάφραση, η οποία δεν αποτελεί απλώς «γραφή» με στοιχεία διακειμενικότητας, αλλά, τινί τρόπο, μεταφορά (μετάφραση) του έργου τέχνης σε κείμενο, με τον αντίστοιχο βαθμό «υποκειμενικότητας», τον οποίον συνεπάγεται κάθε μετάφραση/ερμηνεία.

Το ερώτημα που τίθεται είναι εάν οι κατηγορίες αυτές, στις οποίες συνίσταται η τριμερής διάκριση, θα μπορούσαν (και) να συγχωνευθούν σε μία²¹⁶, και, συγκεκριμένα, σε αυτή της ενδοεπικοινωνιακής διασημειωτικής ερμηνείας, δεδομένου του ότι κάθε σημειωτικό σύστημα διαθέτει επικοινωνιακό χαρακτήρα, με αποτέλεσμα κάθε ερμηνεία σημείων ενός (ρηματικού ή μη ρηματικού) σημειωτικού συστήματος μέσω σημείων ενός άλλου (σημειωτικού ή μη σημειωτικού) συστήματος να δύναται να θεωρηθεί διασημειωτική, και δη ενδοεπικοινωνιακή.

²¹⁶ Γιατί, δηλαδή, να θεωρείται ενδοεπικοινωνιακή ερμηνεία η ερμηνεία του κώδικα οδικής κυκλοφορίας μέσω ρηματικών σημείων, και όχι και η ερμηνεία ενός μουσικού (ή άλλου καλλιτεχνικού) έργου μέσω ρηματικών –ή ακόμα και μη ρηματικών– σημείων (ή ακόμα και το αντίστροφο); Σε αυτή την περίπτωση, οι χαρακτηρισμοί «καλλιτεχνικός», «κριτικός» κ.ο.κ. θα μπορούσαν να λειτουργούν ως περαιτέρω προσδιοριστικοί επιθετικοί προσδιορισμοί.

19. Η περίπτωση του Johann Sebastian Bach: *Mass in b minor* και *Magnificat*

«Beethoven tells you what it's like to be Beethoven
and Mozart tells you what it's like to be human.
Bach tells you what it's like to be the universe».

Douglas Adams

Ο Johann Sebastian Bach δεν εκφραζόταν μόνο με τα συνήθη μουσικά μέσα, αλλά χρησιμοποιούσε συμβολική γλώσσα και, συχνά, οι λέξεις υπηρετούσαν τον σκοπό του²¹⁷. Για παράδειγμα, δεν αρκούσαν να γράψει λυπητερή μουσική για τη Μεγάλη Παρασκευή, αλλά συμβόλιζε τη λύπη μέσω αργών χρωματικών κλιμάκων (Emery, 1949: 346). Ο Walter Emery σημειώνει τρεις κατηγορίες συμβολισμών στη μουσική του Bach: α) υπάρχουν λέξεις που αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα σε κάποια κίνηση, και η μουσική του συχνά μοιάζει με αυτή την κίνηση, β) οι αριθμοί²¹⁸, ορισμένες φορές, απεικονίζονται, και γ) συγκεκριμένοι ρυθμοί συχνά συσχετίζονται με συγκεκριμένα συναισθήματα (Emery, 1954: 533). Υποστηρίζεται ότι ο λόγος πίσω από τη χρήση των συμβολισμών ήταν η επιθυμία του να γίνεται κατανοητός από το κοινό (Pirro, ό.π.: 533). Πέραν τούτου, οι συνθέτες της εποχής του Bach, αλλά και της εποχής πριν από αυτόν, δεν εξέφραζαν συναισθήματα με άμεσο τρόπο, αλλά μέσω αλληγοριών²¹⁹ που απευθύνονταν στο πνεύμα (ό.π.: 534).

Εντούτοις, ο Bukofzer θεωρεί πως οι αλληγορίες αυτές δεν αποτελούν «κανονικό» μέσο έκφρασης, καθώς απευθύνονται κατ' αποκλειστικότητα στο πνεύμα και μπορούν να φέρουν αρκετά νοήματα, δεδομένου του ότι μόνο μέσω της χρήσης λέξεων το εκάστοτε νόημα καθίσταται ακριβές (ό.π.: 533 επ.). Όπως σημειώνει και ο Kuhnau, τα «γενικά» συναισθήματα, όπως αυτά της χαράς και της λύπης, μπορούν να

²¹⁷ Όταν, για παράδειγμα, οι λέξεις αναφέρονται σε μια άνοδο, σε μια πτώση ή στον όφι τον αρχαίο, η μουσική συχνά γίνεται ψηλότερη και, κατ' αντιστοιχία, χαμηλότερη ή κινείται φιδωτά (Emery, 1949: 345).

²¹⁸ Για τον Waler Emery, υπάρχουν, κατά κύριο λόγο, τρία είδη συμβολισμού με χρήση αριθμών στο έργο του Bach: α) μέσω «οπτικοποίησης», όταν, δηλαδή, για παράδειγμα, δέκα εγγραφές του θέματος μιας φούγκας απεικονίζουν τις Δέκα Εντολές, β) μέσω μυστικιστικής χρήσης των αριθμών, η οποία ανάγεται, μέσω της Λουθηρανικής θεολογίας, στη Βίβλο, όπου το επτά, για παράδειγμα, σημαίνει τον Δημιουργό ή τη Δημιουργία, και ούτω καθεξής, και γ) μέσω κρυπτογραφίας, όταν, δηλαδή, γράμματα του αλφαβήτου ισοδυναμούν με αριθμούς (Emery, 1954: 535).

²¹⁹ Για αλληγορίες κάνει λόγο ο Bukofzer. Ο Schweitzer μιλά για «εικονικό συμβολισμό» (Emery, 1954: 534).

εκφραστούν στη μουσική, ενώ, στην αντίθετη περίπτωση, ο συνθέτης θα πρέπει να παράσχει στον ακροατή πρόγραμμα (Kuhnau, ό.π.: 535). Περαιτέρω στοιχεία, όπως το ότι ο Bach δεν χρησιμοποιούσε συμβολισμούς σε όλα του τα έργα –ειδικά στα μη λεκτικά έργα, είναι ελάχιστοι– και ότι κάθε σύμβολο δεν είχε πάντοτε την ίδια σημασία (Emery, 1949: 349 επ.), φαίνεται πως δίνουν έρεισμα στις θεωρίες περί αυθαιρεσιών και περί εσκεμμένης χρήσης των συμβολισμών, προκειμένου το έργο να γίνεται κατανοητό από τους μουσικούς εκτελεστές (ό.π.: 346). Για τον Adorno, μάλιστα, ο Bach κυριεύεται από μια «*χυδαία εσωτερικότητα*» και είναι «*δεξιότηχης στον συμβιβασμό του ασυμβίβαστου*», ενώ το έργο του φέρει «*το στοιχείο της ιδιάζουσας αιώρησής του*» (Adorno, 2000: 186 επ.). Όσον αφορά, μάλιστα, τον συμβολισμό αυτόν καθ'αυτόν, έχει υποστηριχθεί ότι μάλλον δεν σήμαινε περισσότερα στους συγχρόνους του από ό,τι στους συγχρόνους μας, εκτός εάν απευθυνόταν σε καταρτισμένους θεολόγους ή επεδίωκε να ευχαριστήσει τον ίδιο του τον εαυτό ή τον Δημιουργό του (Emery, 1954: 536).

Οι συμβολισμοί στο έργο του Bach σαφώς μεν δεν οδηγούν κατ' ανάγκη πάντοτε σε ορθές ερμηνείες²²⁰ (Emery, 1949: 353), όμως η ύπαρξη, η σπουδαιότητα και η αξία τους είναι αναμφισβήτητες.

Η *Λειτουργία σε σι ελάσσονα*²²¹, γνωστή και ως *Μεγάλη Καθολική Λειτουργία* (BWV 232), αποτελεί μία (χριστουγεννιάτικη) μεγαλειώδη θρησκευτική σύνθεση για φλάουτο, όμποε, κόρνο, τρομπέτα, τύμπανα, βιολί, βιόλα, τσέλο, μπάσο, μπασούν, όργανο και τσέμπαλο, και συγκαταλέγεται στα τελευταία (1749) και κορυφαία έργα της μουσικής ιδιοφυΐας Johann Sebastian Bach (1685-1750). Καθένα από τα πέντε μέρη της –*Kyrie* (Κύριε), *Gloria* (Δόξα), *Credo* (*Symbolum Nicaenum*) (Πιστεύω – Το σύμβολο της πίστεως), *Sanctus* (Άγιος) και *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem* (Ωσαννά, Ευλογημένος, Ο Αμνός του Θεού και Δος ημίν ειρήνην)–

²²⁰ Η αξία των συμβολισμών υποδαυλίζεται, μάλιστα, συχνά και από το φαινόμενο της ύπαρξης υπερβολικών και ακραίων αναλύσεων, που καταλήγουν να είναι ανούσιες, ωθώντας τους μελετητές στον φαύλο κύκλο της επί τούτου αναζήτησης (ή και επινόησης) περαιτέρω συμβόλων – που, πολλές φορές, δεν υπάρχουν καν (Emery, 1949: 354).

²²¹ Διαθέσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=c1GRD2zD16E>.

γράφτηκε σε διαφορετική περίοδο, ενώ ο Bach συνέθεσε τα δύο πρώτα μέρη της, για να αιτηθεί τη θέση του συνθέτη της αυλής της Δρέσδης.

Πέρα από τα, θρησκευτικά, ως επί το πλείστον, σύμβολα που απαντώνται σχεδόν σε κάθε σύνθεση του Bach και μαρτυρούν το βαθύ θρησκευτικό του αίσθημα, αλλά και την απόπειρα προσέγγισης του «θείου» μέσω της μουσικής του [βλ. παίξιμο συγχορδιών με τα χέρια να σχηματίζουν σταυρό, όξυνση νοτών –στα Γερμανικά η δίεση είναι *Kreuz*, όπως και ο σταυρός– (Bodky, 1960: 245), το «πέταγμα των αγγέλων» και αριθμητικά σύμβολα (ό.π.: 255), συγχορδίες, τα αρχικά των οποίων σχηματίζουν το όνομά του κ.ο.κ.], η *Λειτουργία σε σι ελάσσονα* –σε αυτή την παράξενη, λυπητερή και μελαγχολική κλίμακα²²² (Johann Mattheson, ό.π.: 228)– μετα-φέρει πολύ περισσότερα.

Κατ' αρχάς, πολύ συχνά οι κλίμακες χρησιμοποιούνται συμβολικά. Για παράδειγμα, η κλίμακα ρε χρησιμοποιείται, για να μεταδώσει τη μεγαλοπρέπεια του παραδείσου, και η σι ελάσσονα χρησιμοποιείται στα σημεία που γίνεται αναφορά στον εξανθρωπισμό του Χριστού και στην έκκληση για έλεος (Coward, 1984: 21).

Μεγάλο τμήμα των συμβολισμών, ωστόσο, καταλαμβάνουν αυτοί που σχετίζονται με αριθμούς²²³. Όπως σημειώνει η Georgia Cowart στην πολύ αναλυτική μελέτη της αναφορικά με τους συμβολισμούς στα ντουέτα της *Λειτουργίας σε σι ελάσσονα*, ο αριθμός 3 συμβολίζει την πνευματική τελειότητα και το τριαδικό πνεύμα, ο αριθμός 4 συμβολίζει τα τέσσερα πέρατα της γης, τις τέσσερις εποχές, τις τέσσερις μορφές ύλης και ούτω καθεξής., και ο αριθμός 7 (ως άθροισμα των αριθμών 3 και 4) αποτελεί το ιερότερο σύμβολο της ενότητας του ανθρώπου με το σύμπαν και της γης με τον παράδεισο (ό.π.: 22), και οι αριθμοί αυτοί (ή αριθμοί που παράγονται από αυτούς), «απεικονιζόμενοι»²²⁴, λειτουργούν ως το ανάλογο αυτού που συμβολίζουν (ό.π.: 18 επ.). Επιπρόσθετα, σε κάθε ντουέτο, η ιδέα της «ενότητας» μεταδίδεται τόσο μέσα από τα φωνητικά (μέσω αντίστιξης, μίμησης, παραλληλισμού, αντιστροφής μεταξύ δύο φωνών), όσο και μέσα από τα ορχηστρικά μέρη (μέσω της χρήσης δύο βιολιών σε συμφωνία στο πρώτο ντουέτο και δύο φλάουτων σε συμφωνία στο δεύτερο)

²²² Αν και ξεκινά, βέβαια, με αυτή την κλίμακα, η οποία εκείνη την εποχή θεωρούνταν σπάνια και «δύσκολη», η βασική που χρησιμοποιείται στο έργο είναι αυτή της ρε ελάσσονας (McCrobie: 1).

²²³ Κατά τον 17° αιώνα, οι θεολόγοι και οι θεωρητικοί της μουσικής θεωρούσαν τη μουσική ως «αριθμό που ηχεί», και την αριθμητική δομή ως σύμβολο της θείας οργάνωσης που διέπει το σύμπαν (Coward, 1984: 22).

²²⁴ Μέσω, για παράδειγμα, επικλήσεων που πραγματοποιούνται τρεις φορές, μέσω επαναλήψεων (λέξεων κ.ά.) κατά αντίστοιχο αριθμό κ.ο.κ. (Coward, 1984b: 18 επ.).

«μεταφράζοντας την κειμενική έκφραση σε μουσικούς όρους» (ό.π.: 18). Χαρακτηριστική είναι και η παρατήρηση του Lawrence V. McCrobie, ο οποίος επισημαίνει πως στο *Άγιος* ο αριθμός των φωνών σχετίζεται με τα έξι φτερά των σεραφείμ που περιγράφονται στο αντίστοιχο εδάφιο (McCrobie: 39).

Η επιλογή των οργάνων, επίσης, δεν είναι τυχαία. Το μπάσο και οι φωνητικοί αναστεναγμοί χρησιμοποιούνται στα σημεία που υποδηλώνουν βαθιά λύπη, όπως είναι εκείνα που αναφέρονται στη Σταύρωση (Wenk: 24, 34), τα πνευστά μεταδίδουν την ιδέα του Πνεύματος ως ανάσας και αέρα, ενώ οι ήχοι που παράγουν οι τρομπέτες συσχετίζονται με τη χαρά, την προϋπάντηση του Χριστού και την αναμονή ενός νέου κόσμου (McCrobie: 38, Wenk: 34).

Οι συμβολισμοί στη *Λειτουργία σε σι ύφεση* επεκτείνονται, όμως, και πέρα από το πεδίο της συμβολικής χρήσης κλιμάκων, αριθμών και οργάνων. Το *Πιστεύω* είναι γραμμένο σε αυστηρή αντίστιξη. Η προσδοκία της ανάστασης των νεκρών αποδίδεται με και καταλήγει σε μείζονες συγχορδίες (Golomb, 2017: 70). Στο *Sanctus*, συγκεκριμένα, οι φωνές θυμίζουν αγγελικούς ψαλμούς και ο αριθμός τους παραπέμπει στα έξι φτερά των σεραφείμ που περιγράφονται στο αντίστοιχο απόσπασμα (McCrobie), ενώ, αντιθέτως, τα πάθη του Ιησού εκφράζονται με χρωματικές μελωδικές γραμμές, δυσαρμονίες και αναστεναγμούς (ό.π.: 37). Όποτε, μάλιστα, εμφανίζεται η λέξη *mortuorum*, οι φωνές τραγουδούν χαμηλές νότες, και στο τέλος, στο «*et sepultus est*», η σοπράνο και η άλτο αγγίζουν το χαμηλότερο σημείο της έκτασής τους (ό.π.: 37). Επιπλέον, τα μισά γίνονται τέταρτα, προκειμένου να ενισχυθεί η αίσθηση του επείγοντος (Wenk: 26), ενώ η ταπείνωση του ενσαρκωμένου Θεού μεταδίδεται από τα βιολιά μέσω ενός μοτίβου ενός καθοδικού μέτρου που συνδυάζει το σύμβολο του σταυρού (McCrobie: 37).

Πέρα από τα παραπάνω, ωστόσο, η (θρησκευτική) καθολικότητα του Bach εκφράζεται και μέσω της ενσωμάτωσης διαφόρων ειδών στιλιστικών και μορφολογικών στοιχείων, με αποτέλεσμα η *Λειτουργία σε σι ύφεση* να μπορεί να θεωρηθεί ως ένα οικουμενικό έργο που απευθύνεται σε όλους τους Χριστιανούς (Kobayashi, Baxter, 1993: 14 επ.), και τους Καθολικούς και τους Λουθηρανούς (Kobayashi, στο Butt, 2003: 24).

Σε παρόμοιο πλαίσιο είναι γραμμένη και η βασισμένη σε λατινικό κείμενο –συνεπώς, *μεταφρασμένη*– και συμμετρικά δομημένη γύρω από την 7^η κίνηση

λειτουργική σύνθεση *Magnificat*²²⁵ του Bach σε ρε μείζονα (1733, BWV 243) –στην τονικότητα του θριάμβου, της χαράς και της νίκης, των ουβερτούρων, των εμβατηρίων και των ύμνων (Chr. Fr. D. Schubert, στο Coca, 2013: 155)–, το μεγαλυνάριο της Θεοτόκου για πέντε φωνές και μπαρόκ ορχήστρα.

Το εισαγωγικό ριτορνέλο με τη χαρμόσυνη είσοδο των εγχόρδων μεταδίδει την αίσθηση ακρόασης παραδείσιας μουσικής και της αναμονής μιας εξόχως ευχάριστης αναγγελίας (Heller, 2015: 54 επ.), ενώ ο Bach χρησιμοποιεί τα χάλκινα πνευστά και τα τύμπανα στα σημεία που δοξάζει τον Θεό και τη δύναμή του (Coca, 2013: 156). Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το γεγονός πως, όταν στο «omnes generationes» περιγράφεται η ροή των γενεών που γεννιούνται σε αλληλουχία η μία από την άλλη, η κάθε φωνή μιμείται την προηγούμενη, αλλά σε υψηλότερη κλίμακα (Herford, 1963: 7).

Κατά τον σύγχρονο του Bach, ποιητή και συγγραφέα Johann Christoph Gottsched, το αρσενικό στοιχείο αντιπαραβάλλεται με το θηλυκό, με τις αντρικές φωνές να αντιπροσωπεύουν στοιχεία όπως η εξουσία, ο φθόνος και η περιφρόνηση, και με τις γυναικείες φωνές να ενσαρκώνουν τον έρωτα, την ομορφιά, τη νεότητα, τη λογική και τον φόβο του Θεού (Heller, 2015: 64-67). Πιο συγκεκριμένα, για τον Theodore Schneider, η μπάσα φωνή έχει επιλεγεί, για να υποδηλώσει ότι ο Ιησούς αποτελεί τη βάση και το θεμέλιο της σωτηρίας, και η σοπράνο φτάνει σε μεγάλα ύψη, όπως και οι προσευχές²²⁶ διαπερνούν τα σύννεφα και φτάνουν ως τον Παντοδύναμο (Theodore Schneider, ό.π.: 65). Όπως επισημαίνει η Wendy Heller, ο Bach εξανθρώπιζε αφηρημένες θεολογικές αντιλήψεις στη μουσική του και χρησιμοποιούσε τις αφηρημένες έννοιες της μουσικής, για να παρουσιάσει το γνώριμο υλικό της ανθρώπινης ύπαρξης (ό.π.: 69).

Εμπνευσμένα από θρησκευτικά κείμενα, και, υπό μία έννοια, μεταφρασμένα από αυτά, τα παραπάνω έργα του Bach, που βρίθουν συμβολισμών, θέτουν τον λόγο

²²⁵ Διαθέσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=SCDaFFp8z-Y>.

²²⁶ Η μουσική, πέραν της ικανότητάς της να εκφράζει, να μεταδίδει και να επικοινωνεί συναισθήματα, έχει και την ικανότητα να φτάνει ακόμα και μέχρι τα καταπιεσμένα αρνητικά συναισθήματα του υποσυνείδητου (Rider, στο Le Roux κ.ά., 2007: 158) και να τα επηρεάζει. Έρευνες, μάλιστα, έχουν αποδείξει ότι η ακρόαση της *Magnificat*, η οποία είναι γραμμένη σε μείζονα κλίμακα, από ασθενείς που πάσχουν από καρδιοπάθειες μπορεί να συμβάλει στη βελτίωση της πνευματικής και ψυχικής υγείας τους και, κατ' επέκταση [μέσω βιοχημικών μεταβολών που προκαλούνται από την αίσθηση της χαράς και σχετίζονται με τον επικλινή πυρήνα (nucleus accumbens) του εγκεφάλου], να οδηγήσει σε μείωση των επιπέδων της κορτιζόλης και στην ενίσχυση του ανοσοποιητικού τους, επιβεβαιώνοντας την ύπαρξη θεραπευτικών ιδιοτήτων της μουσικής, τόσο από ψυχοκοινωνική όσο και από βιοϊατρική άποψη (ό.π.: 161-166).

σε δεύτερο επίπεδο, να πλαισιώνει τους ήχους που λειτουργούν ως και ανάγονται σε αρχετυπικά σύμβολα κοινά και αρχέγονα, και με αυτόν τον τρόπο το *θείο* προσεγγίζεται πολλαχώς και πολλαχόθεν, και συνεπώς εγγύτερα.

20. Εαρινή ιεροτελεστία

«Ήταν λίγο μετά τα μεσάνυχτα της παραμονής της εθνικής γιορτής του απελευθερωτικού αγώνα του '21. Ο δάσκαλος κοιμόταν ήρεμα στην πρέπουσα θέση. Όταν η επίσημη παράσταση ύστερα από τόσες χιλιάδες πρόβες τελείωσε, αυτός συνέχισε να κοιμάται χωρίς να αναπνέει».

Σπύρος Σίγμα, *Έρωτες στα χρόνια του πολέμου* (Σίγμα, 2015: 503)

«Η ζωή συνεχιζόταν».

Σπύρος Σίγμα, *Έρωτες στα χρόνια του πολέμου* (ό.π.: 521)

Η «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» φαίνεται πως αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο στον χώρο των τεχνών. Πρωτοεμφανίστηκε το 1913, όταν ο Igor Stravinsky συνέθεσε το ομόνυμο έργο για τα ρωσικά μπαλέτα του Sergei Diaghilev, σε χορογραφία του Vaslav Nijinsky και κοστούμια και σκηνικά του Nicholas Roerich. Η σύνθεση του Stravinsky ήταν πολύ επαναστατική, πρωτοποριακή και καινοτόμος για την εποχή της, με αποτέλεσμα να προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις, προτού καθιερωθεί ως ένα από τα μουσικά έργα-ορόσημο του 20^{ου} αιώνα (Sayce).

Το έργο είναι γραμμένο σε δύο μέρη και, όπως υποδηλώνει ο υπότιτλός του, *«Εικόνες της Παγανιστικής Ρωσίας σε Δύο Μέρη»*, φέρει στοιχεία πριμιτιβισμού²²⁷, τα οποία εντοπίζονται τόσο στο επίπεδο των τεχνικών μέσων και των χορευτικών κινήσεων (Sayce), όσο και σε επίπεδο πλοκής: ύστερα από έναν βαρύ χειμώνα, ο κόσμος επιδίδεται σε παγανιστικές τελετουργίες, χορούς, στο πλαίσιο των εορτασμών για τον ερχομό της άνοιξης, του μυστηριώδους αυτού φαινομένου, οι οποίες και ολοκληρώνονται με τη θυσία μιας νεαρής κοπέλας. Όπως διαβάζει κανείς στη σελίδα του Μουσείου Γουλανδρή Φυσικής Ιστορίας, *«ο Stravinsky φιλοτέχνησε μια ηχητική απεικόνιση και αποθέωση του φαινομένου που ονομάζουμε Ζωή στην πιο αρχέγονη διάστασή του»*²²⁸.

Μερικές δεκαετίες αργότερα, και συγκεκριμένα το 1989, κυκλοφόρησε το βιβλίο του Modris Ekstein, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Πρόκειται για ένα βιβλίο πολιτιστικής ιστορίας, το οποίο καλύπτει την περίοδο

²²⁷ Δίνεται έμφαση στο σώμα και σε παλιές, λαϊκές μελωδίες, σε μια προσπάθεια επιστροφής στα («)παλιά(»).

²²⁸ <https://www.gnhm.gr/docs/istravinsky.pdf>.

από την πρεμιέρα της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* του Stravinsky το 1913 έως τον θάνατο του Χίτλερ το 1945, με έμφαση στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ως ψυχολογικό σημείο καμπής για τη γέννηση του μοντερνισμού (Ekstein, 1989).

Ύστερα από εκατό περίπου χρόνια, το 2015, ο Κερκυραίος συγγραφέας Σπύρος Σ. (κατά κόσμον Σπύρος Σαμοΐλης) γράφει τους *Έρωτες στα χρόνια του πολέμου*. Τοποθετούμενη χρονικά κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου, η ιστορία που αφηγείται ο Σαμοΐλης έχει ως επίκεντρο έναν δάσκαλο που ζει σε ένα άγνωστο χωριό της Κέρκυρας.

Η περιγραφή της νεκρικής πομπής και της κηδείας του δασκάλου καταλαμβάνει έκταση περίπου δεκαέξι σελίδων, καθώς τον δάσκαλο δεν θρηνούν μόνο οι άνθρωποι που έτρεφαν ιδιαίτερο σεβασμό²²⁹ για το πρόσωπό του –και που τον συνόδευσαν φορώντας τα καλά τους (Σίγμα, 2015: 506 επ.), έχοντας προηγουμένως φροντίσει, ώστε όλες οι σημαίες να κυματίζουν μεσίστιες (ό.π.: 508)– αλλά και τα ζώα, τα οποία προσωποποιούνται, με «επικεφαλής του μεγάλου προσκυνήματος» τον αγαπημένο του γάιδαρο, που φορούσε «τη μεταξωτή κουβέρτα που έστρωνε ο δάσκαλος στο σαμάρι για τις επίσημες επισκέψεις του» (ό.π.: 505). «Χιλιάδες νεκροπούλια [...] σκέπασαν τα κεραμίδια του σπιτιού του», «στον δεξιό του ώμο εγκαταστάθηκε η πιο γέρικη κουκουβάγια, ενώ στο προσκέφαλό του ο βασιλικός αετός», «τα διακόσια πενήντα τέσσερα καναρίνια του στριμώχτηκαν ανάμεσα στα λουλούδια του κοστουμιού του, ενώ ο μαέστρος τους στάθηκε στις μύτες των παπουτσιών του και άρχισαν αμέσως να κελαηδούν το ‘Ρέκβιεμ’ του Μότσαρτ» (ό.π.: 504), η «βασιλομήτωρ κατσίκα» φορούσε «μαύρο σουτιέν στα πελώρια βυζιά της», «τον βασιλικό επιβήτορα τον είχαν φάει οι Ιταλοί στρατιώτες σε μια συνηθισμένη τους επιδρομή και εμφανίστηκε αιωρούμενος, χωρίς φωνή και χάθηκε σαν τραγίσια οπτασία», «όλα τα ζώα της φάρμας της αγαπημένης του είχαν φτάσει σε ένα νυχτερινό ταξίδι, φορώντας πένθιμα περιβραχιόνια στα πόδια τους δεμένα φιόγκο» (ό.π.: 505) και «ταχυδρομικά περιστέρια της αγαπημένης του πέταζαν ακαριαία, με τον ήχο από τις φτερούγες τους να μιμείται βολές επαναληπτικού όπλου» (ό.π.: 512).

Αμέσως μετά τον θάνατό του, όλα τα στοιχεία της φύσης θρηνούν. Ξεσπά «βίαιη αστρική θύελλα» (ό.π.: 504) και «η άλλη μέρα δεν ξημέρωνε. Ο ήλιος βγήκε στην ώρα του, σκεπασμένος ολικά από τη σκιά του φεγγαριού και περιβαλλόμενος από το φως

²²⁹ «[...] και τα παιδιά του σχολείου φορώντας άσπρα πουκάμισα και μπλε παντελονάκια ή φουστίτσες να καταθέτουν το στεφάνι της εθνικής γιορτής, που συνέπεσε με τον θάνατο του δασκάλου, στον τάφο του τραγουδώντας φάλτσα τον εθνικό ύμνο» (Σίγμα, 2015: 520).

που ξεχειλίζει γύρω του σε φλογερό στεφάνι, επιτρέποντας στο χωριό να παρακολουθεί τις εκρήξεις του με γυμνό μάτι» (ό.π.: 505 επ.). «[...] ουράνια αυτόφωτα σώματα [...], έκαναν πλήρεις περιστροφές σε διαφορετικές τροχιές με κέντρο το σπίτι του παράξενου νεκρού», «μόνιμα όμως ακούγονταν οι μακρινές βροντές, που με τον υποχθόνιο ήχο τους δημιουργούσαν το υπόβαθρο της μεγαλοπρέπειας της κηδείας που θα ακολουθούσε» (ό.π.: 506), «ένα συνταρακτικό αστροπελέκι διαλάλησε την κάθοδο του δασκάλου στην πολυτελή νεκροφόρα και την έναρξη της κηδείας» (ό.π.: 511), και η βροχή ήταν «κατακλυσμιαία» (ό.π.: 513).

Μετά την κηδεία, όμως, όλα σιγά-σιγά επανήλθαν. «Αμέσως μετά την πρώτη φτυαριά χρώματος που έπεσε πάνω στο φέρετρο του δασκάλου η έκλειψη του ήλιου τελείωσε» και «η ζωή συνεχιζόταν», ενώ, τέλος, «οι θεοί του έρωτα, σε μια μαραθώνια συνεδρίαση γεμάτη ένταση και αντεγκλήσεις, ήρθαν σε συμφωνία με τους θεούς της ζήλιας και υπαγόρευσαν τη θέλησή τους» (ό.π.: 521). Δύο γυναίκες ξέθαψαν τον δάσκαλο, τον έβαλαν σε μια άμαξα και τον φιλούσαν (ό.π.: 522). Ήταν «ακουμπισμένες στον ώμο του έρωτά τους, που τον κρατούσαν πολύ σφιχτά, γιατί δεν ήταν διατεθειμένες να ξεκολλήσουν ποτέ από τον δικό της ώμο η καθεμία και μόνο ένας τρόπος υπήρχε για να το πετύχουν. Να σταματήσουν να αναπνέουν. Και σταμάτησαν» (ό.π.: 526).

Ολόκληρο το μυθιστόρημα κινείται στο μεταίχμιο μεταξύ ζωής και θανάτου. Από τη μία, δηλαδή, είναι έντονη η παρουσία του θανάτου, αλλά, από την άλλη, πολύ εντονότερη είναι η παρουσία της ζωής, μέσα από ποικίλες εκφάνσεις (έντονη παρουσία ζώων, ερωτικές σκηνές, οινοποσία, απολλώνια ζωή), ενώ οι δύο πόλοι εναλλάσσονται διαρκώς, με χωρία όπου επικρατεί ο θάνατος να ακολουθούνται από χωρία όπου περιγράφεται η φύση. Μέσα από το πέρασμα από σκηνές, στις οποίες πρωταγωνιστούν ζώα, σε σκηνές όπου περιγράφονται ερωτικές περιπτώξεις, ο Σαμοΐλης υπαινίσσεται το ζώδες της ανθρώπινης φύσης, αλλά και το πόσο κοντά βρίσκεται η φύση του ανθρώπου σε αυτή του ζώου – ουσιαστικά, σαν να μην ξεχωρίζει τον άνθρωπο από τα ζώα. Στην κηδεία του δασκάλου, άλλωστε, τα ζώα σχημάτιζαν μια τεράστια πομπή, σαν να ήταν ένας από αυτά και τον πενθούσαν.

Η μικρή απόσταση που χωρίζει τη ζωή από τον θάνατο διαφαίνεται ακόμα και από τις λεπτομέρειες: ο δάσκαλος καθόταν συχνά οριζόντια, για να συνηθίζει τον θάνατο, μιας και ο ύπνος ήταν πρόβα θανάτου γι' αυτόν, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός ότι ο θάνατός του επήλθε από ένα ουρολογικό πρόβλημα, εξαιτίας του οποίου απέβαλλε κόκκινα και μαύρα, δύσοσμα υγρά. Από συμβολική σκοπιά, μόλις στέρεψε η πηγή του έρωτα, στέρεψε και η ζωή.

Στην τελευταία σκηνή του μυθιστορήματος, δύο αγαπημένες του δασκάλου τον ξεθάβουν και τον τοποθετούν σε μια άμαξα, «*ακουμπισμένες στον ώμο του έρωτά τους, που τον κρατούσαν πολύ σφιχτά, γιατί δεν ήταν διατεθειμένες να ξεκολλήσουν ποτέ από τον δικό της ώμο η καθεμία και μόνο ένας τρόπος υπήρχε για να το πετύχουν. Να σταματήσουν να αναπνέουν. Και σταμάτησαν*» (ό.π.: 526). Ο θάνατος είναι κομμάτι της ζωής²³⁰, αλλά η ζωή αποφασίζει γι' αυτόν, κι όχι το αντίθετο.

Στις 31 Μαρτίου 2018, στην καθιερωμένη συναυλία της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κέρκυρας, η οποία πραγματοποιείται κάθε χρόνο το βράδυ του Σαββάτου του Λαζάρου, παρουσιάστηκε στο Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας από την Μπάντα της ΦΕΚ η *Εαρινή Ιεροτελεστία*, μία ραψωδία για πνευστά, κρουστά και πιάνο, σε σύνθεση και διεύθυνση του Αρχιμουσικού της ΦΕΚ, Σπύρου Προσωπάρη²³¹. Το συγκεκριμένο έργο είναι εμπνευσμένο από τις σκηνές του βιβλίου του Σαμοΐλη, στις οποίες περιγράφεται ο θάνατος του δασκάλου.

Το κόρνο δίνει το έναυσμα και στα υπόλοιπα πνευστά και κρουστά, προκειμένου όλα μαζί να επιδοθούν σε μελωδίες που παραπέμπουν σε κελαηδίσματα πουλιών και σε ήχους της φύσης, καταλήγοντας σε μία πομπώδη εξύμνηση του μεγαλείου της. Ξαφνικά, όταν φτάνει η ώρα του θανάτου, της νεκρικής πομπής και της κηδείας του θανόντος, τα φώτα σβήνουν, και το μόνο που φέγγει είναι ένα κερί δίπλα από κάθε μουσικό. Η παρουσία των κεριών θα μπορούσε να παραπέμψει είτε στο χωρίο, στο οποίο αναφέρεται πως «*το χωριό σύντομα φωταγωγήθηκε από δισεκατομμύρια πυρολαμπίδες που αποφάσισαν να ανάψουν τις κοιλιές τους εκτός εποχής*» (ό.π.: 504), είτε στο χωρίο, στο οποίο αναφέρεται πως «*στον θαμπό ουρανό, λόγω της ολικής έκλειψης του ήλιου, η αντιπροσωπεία των ουράνιων σωμάτων που είχε στείλει το σύμπαν ήταν αυτόφωτο, δηλαδή μικροί ήλιοι με ασημένιο φως, που έδινε στη νεκρώσιμη διαδρομή πελιδνή όψη*» (ό.π.: 513). Οι καμπάνες και οι ήχοι των οργάνων δημιουργούν μια μυστηριακή ατμόσφαιρα και παραπέμπουν σε θρηνητικές ψαλμωδίες. Δειλά-δειλά, όμως, επιστρέφουν και πάλι μελωδίες και ήχοι που παραπέμπουν στη φύση. Οι μουσικοί χτυπάνε τα δάχτυλα, παράγοντας έναν ήχο που μοιάζει με νερό, παραπέμποντας στο γεγονός πως η ζωή κυλάει και προχωράει. Το κλείσιμο είναι

²³⁰ Άλλωστε, «ο δάσκαλος ενταφιάστηκε με τη χορωδία των καναρινιών να τραγουδάει χαρούμενα δικά της τραγούδια, που ίσα που ακούγονταν από το κλειστό φέρετρο» (Σίγμα, 2015: 520).

²³¹ Διαθέσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=AorVTb2b3jE>.

φαντασμαγορικό και αντιπροσωπευτικό του μεγαλείου της φύσης, που πάντοτε, στο τέλος, επικρατεί.

Και η μετάφραση πού και πώς εμπλέκεται στα παραπάνω ως διαδικασία και ως πράξη; Μετέφρασε ο Ekstein τον Stravinsky; Μετέφρασε ο Σαμοΐλης τον Ekstein και τον Stravinsky; Ο Προσωπάρχης μετέφρασε (μόνο) τον Σαμοΐλη; Ή μήπως όλοι ξεκίνησαν από το ίδιο πρωτότυπο, που δεν είναι άλλο από τη φύση και τον άνθρωπο που βρίσκεται εγγύτερα σε αυτή;

21. Ο αυτοσχεδιασμός στην τζαζ

«Σχεδόν καμία μουσική δεν του ερχόταν υπό μορφή μουσικής. Όλα ξεκινούσαν με μια διάθεση, μια εντύπωση, κάτι που δεν είχε δει ή είχε ακούσει, κάτι το οποίο μετά μετέφραζε σε μουσική».

Geoff Dyer (αναφερόμενος στον Duke Ellington, στο Dyer, 2008: 87)

«Frei sollte es sein, frei improvisiert ohne Absprache. Man kam zusammen, wechselte kein Wort über Musik, spielte zusammen, wechselte auch darüber kein Wort und ging wieder auseinander. [...] wortlos. Das ist die hohe Kunst».

Thomas Meyer (Lüscher, 2012: 219)

«In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds».

Steve Lacy (Torrance, Schumann, 2019 :256)

«Jazz is not just, 'Well, man, this is what I feel like playing'. It's a very structured thing that comes down from a tradition and requires a lot of thought and study».

Wynton Marsalis

«Κατά τη σουρεαλιστική περίοδο όλοι ασκούσαν στην αυτόματη γραφή. Αυτό ήταν αστείο, κατά ένα μέρος τουλάχιστον. Γιατί δεν είναι δυνατόν να δρά κανείς εντελώς αυτόματα, όταν το επιχειρεί επί τούτου. Υπάρχει πάντοτε μια στιγμή κατά την οποία οργανώνουμε τα πράγματα, έστω και στο ελάχιστο. Ακόμη και αυτά τα αυτόματα κείμενα των σουρεαλιστών διορθώνονταν πού και πού. Μιας και δεν υφίσταται, λοιπόν, κάτι ανάλογο με τον πλήρη αυτοματισμό, γιατί να μην παραδεχτούμε ανοιχτά εξ αρχής ότι αντλούμε μεν δυνάμεις από τα βαθύτερα στρώματα του ασυνείδητου, τις κρατάμε ωστόσο υπό έλεγχο;»

Pablo Picasso (Picasso, 2002: 134 επ.)

«Anyway, I've come close to matching the feeling of that night in 1944 in music, when I first heard Diz and Bird, but I've never quite got there. I've gotten close, but not all the way there».

Miles Davis (Davis, Troupe, 2005: 10)

Αν και ο αυτοσχεδιασμός αποτελούσε ένα είδος απαράβατης σύμβασης και στην κλασική μουσική²³²—σε σημείο, μάλιστα, ο Μότσαρτ να δυσκολευόταν να καθιερωθεί ως συνθέτης, γιατί είχε καθιερωθεί ως αυτοσχεδιαστής (Δημητριάδης, 2015)—, είναι

²³² Και όχι μόνο εκεί (Marino, 2019: 26).

πλέον ταυτισμένος με την αυτοσχεδιαστική μουσική της «ελεύθερης τζαζ» (free jazz²³³).

Προερχόμενος από το λατινικό *improvisus* (< im + pro + videre), ο αγγλικός όρος *improvisation* ενέχει την έννοια του απρόβλεπτου, του απροσδόκητου, του μη σχεδιασμένου εκ των προτέρων και της έκπληξης (Ronald, 2012: 166), ενώ η ελληνική ετυμολογία της λέξης *αυτοσχεδιασμός* πυροδοτεί την αντιπαράθεση σχετικά με το εάν ο αυτοσχεδιασμός –στη τζαζ, εν προκειμένω– αποτελεί δημιουργία²³⁴ ex nihilo ή όχι.

Σύμφωνα με το *Harvard Dictionary of Music*, ως αυτοσχεδιασμός ορίζεται η παραγωγή μουσικής χωρίς τη βοήθεια χειρόγραφων²³⁵, παρτιτουρών ή της μνήμης (Jaschke, 2011: 1). Οι μουσικοί δρουν, δηλαδή, «αυτόματα» και «επί τόπου», χωρίς προκαθορισμένες μουσικές φόρμες και χωρίς αρκετό χρόνο για σκέψη (Sawyer, στο Lewis, 2012: 3), κινούμενοι μεταξύ γνωστού και αγνώστου –του φροϋδικού *unheimlich*–, συνείδησης και ενστίκτου (Bailey, 1992: xi, 54).

Ο αυτοσχεδιασμός σχετίζεται, επίσης, άμεσα και με το σώμα, κι αυτό, όχι μόνο επειδή ο μουσικός συνδέεται με το όργανό του με διαδραστικό και «ενοποιητικό» τρόπο κι επειδή η μουσική εμπεριέχει το και εμπεριέχεται στο σώμα (Torrance, Schumann, 2019: 255), αλλά κι επειδή ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί αυθεντική πηγή «σωματοποιημένης» γνώσης²³⁶, η οποία, από άποψη σωματοαισθητικής, ενισχύει τη σωματική συνείδηση και γνώση, τη γνώση, δηλαδή, του ίδιου του σώματος, των δυνατοτήτων και των ορίων του (Davide Sparti, στο Marino, 2019: 30-32).

Όπως αναφέρει ο Thomas Meyer, οι μουσικοί συναντιούνταν, έπαιζαν, χωρίς να ανταλλάσσουν κουβέντα, και μετά έφευγαν (Lüscher, 2012: 219) – μία

²³³ Συγκεκριμένα, ο όρος «free jazz» προέρχεται από τον δίσκο του Ornette Coleman με τίτλο «*Free Jazz: A Collective Improvisation*» (1961). Όσον αφορά τη σχέση της τζαζ με τις τέχνες, παραθέτουμε σχετικό απόσπασμα από το βιβλίο του Νίκου Παπαδημητρίου, *Ένα Μετανεωτερικό Requiem: Θέματα Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας, Τέχνης και Πολιτικής στον 21^ο αιώνα: «Η σχέση της τζαζ με τη νεωτερική, κυρίως με τη μετανεωτερική, ανατρεπτική τέχνη (ζωγραφική, λογοτεχνία, αλλά και πολιτική) είναι και βαθιά και τεκμηριωμένη (το ίδιο συμβαίνει και με το κίνημα ποπ-ροκ, βλ. παρακάτω): στο άλμπουμ *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961) του σαξοφωνίστα και συνθέτη Ornette Coleman (1930-2015) το αυθεντικό, διπλό εξώφυλλο αποκαλύπτει, στο άνοιγμά του, τον πίνακα *The White Light* του Jackson Pollock, ίσως το τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του ζωγράφου (1954)» (Παπαδημητρίου, 2017: 45 επ.).*

²³⁴ Γενικώς, θεωρείται πως η δημιουργία ενέχει κάτι το «ασυνείδητο».

²³⁵ Βασικό κομμάτι της εκπαίδευσης των μουσικών της τζαζ –γιατί η τζαζ, πράγματι, διδάσκεται– αποτελεί η ανεξαρτητοποίηση από την παρτιτούρα και τη γραπτή μορφή της μουσικής και η έμφαση στο κομμάτι της ακρόασης και της μίμησης (Velleman, 1978: 28).

²³⁶ Και, συγκεκριμένα, γνώσης που επικεντρώνεται στο «πώς» και όχι στο «τι» (Davide Sparti, στο Marino, 2019: 30).

«τελετουργία» που θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την αναπαραγωγική διαδικασία των άγριων ζώων. *«Έτσι είναι η υψηλή τέχνη: άρρητη»* (ό.π.: 219).

Στον αντίποδα των παραπάνω, πληθώρα ερευνών, αλλά και μαρτυρίες μουσικών, επιβεβαιώνουν ότι ο αυτοσχεδιασμός, ως ικανότητα και ως πράξη, δεν είναι ούτε κάτι «έμφυτο» ούτε κάτι «τυχαίο» ή «ελεύθερο» – ελεύθερο από τι και στοχεύοντας σε *ποιο* ιδανικό (Lüscher, 2012: 211, 229); Αντιθέτως, πρόκειται για κάτι «πολύ δομημένο» που «*απαιτεί πολλή σκέψη και μελέτη*», όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Wynton Marsalis (Berliner, 1994: 83). Ο αυτοσχεδιασμός προϋποθέτει μία σχετική προετοιμασία, καθώς, ακόμη και στις πιο «ελεύθερες» εκτελέσεις, ένα μέρος του «υλικού» έχει σχεδιαστεί αναλυτικά εκ των προτέρων (π.χ. ένα ορισμένο τμήμα αυτοσχεδιασμού θα διαρκέσει για ορισμένο αριθμό επαναλήψεων, με συγκεκριμένη ακολουθία συγχορδίων και για συγκεκριμένο αριθμό μέτρων, ή κάποιο μέλος της μπάντας θα γνέψει, όταν είναι η στιγμή να επαναληφθεί ένα τμήμα που έχει συντεθεί εκ των προτέρων) (Torrance, Schumann, 2019: 256).

Υπάρχουν διάφορες μέθοδοι και τεχνικές για αυτοσχεδιασμό στη τζαζ²³⁷, οι οποίες υπαγορεύονται, φυσικά, από κανόνες (Rawlins, Bahha, 2005: 142-154, 201). Ο μουσικός, βασιζόμενος στις ήδη αποκτηθείσες γνώσεις του πάνω στη θεωρία, τη σύνθεση και την αρμονία, αλλά και σε ένα θέμα που προϋπάρχει ήδη²³⁸ (Gerard Genette, στο Yagi, 1999: 4), και ακούγοντας και αλληλεπιδρώντας με τους υπόλοιπους μουσικούς, αλλά και με το κοινό –και η αλληλεπίδραση προϋποθέτει κοινό κώδικα, συνεπώς κανόνες (Small, στο Bjerstedt, 2014: 30)–, αντιδρά και *παραλλάσσει*²³⁹ τη μελωδία, εμπλουτίζοντας και *ερμηνεύοντάς* τη, καταλήγοντας σε ένα τζαζ σόλο²⁴⁰, όπως το όρισε ο πρωτοπόρος Louis Armstrong στα μέσα τη δεκαετίας του 1920 (Rawlins, Bahha, 2005: 141).

Σύμφωνα με τον Panassi, είναι λάθος να θεωρεί κανείς πως ένα τζαζ σόλο αποτελείται από μια σειρά από μουσικές φράσεις που τοποθετούνται η μία μετά την άλλη σε τυχαία σειρά (Panassi, στο Kennedy, 1987: 39). Αντιθέτως, πρέπει να υπάρχει ισορροπία. Για παράδειγμα, ναι μεν ο μουσικός της τζαζ παραλλάσσει την αξία των

²³⁷ «Η τζαζ είναι η νεότερη από τις έντεχνες μουσικές παραδόσεις της Δύσης και ταυτόχρονα η πρώτη παγκόσμια ποπ μουσική στην ιστορία» όπως αναφέρει ο Δήμος Δημητριάδης (Δημητριάδης, 2015).

²³⁸ Το οποίο πάντοτε υπονοείται από τον μουσικό και μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον εξασκημένο ακροατή (Frank Tirro, στο Kennedy, 1987: 40).

²³⁹ Και οι παραλλαγές ενδέχεται να είναι από συντηρητικές έως «ακραίες» (Torrance, Schumann, 2019: 257).

²⁴⁰ ... το οποίο πρέπει να έχει νόημα (Frank Tirro, στο Kennedy, 1987: 40).

νοτών, προκειμένου να επιτύχει μία μεγαλύτερη εναλλαγή ρυθμού, αλλά πάντοτε υπάρχουν κανόνες, καθώς μία μεγάλη φράση με λεγκάτο θα πρέπει να ακολουθείται από μία μικρή φράση με στακάτο (Panassi, ό.π.: 38 επ.). Από τα παραπάνω, παράλληλα, πολύ σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και η μνήμη²⁴¹, τόσο αναφορικά με την εφαρμογή των κανόνων όσο και αναφορικά με όσα έχουν προηγηθεί κατά την εκτέλεση.

Η αισθητική της τζαζ είναι η «*αισθητική του ανολοκλήρωτου*» (Bertinetto, 2014: 106), και ο αυτοσχεδιασμός, ως –εκουσίως ή ακουσίως *αποκαλυπτικό*, κατά τον Derrida (Yagi, 1999: 5-6)– μέρος βαθύτερων εμπειριών (Spolin, ό.π.: 146) που υπηρετεί το κύριο κομμάτι (ό.π.: 156), ποτέ δεν ισοδυναμεί με απολύτως αυθόρμητη, ακαριαία και σχεδόν ταυτόχρονη απόκριση (Derrida, ό.π.: 5)· αποτελεί μεν το πεδίο που παρέχει την περισσότερη ελευθερία²⁴² δράσης στη μουσική, αλλά ο μουσικός κινείται πάντοτε εντός πλαισίων, των οποίων μόνο τα όρια μπορεί να διαπραγματευτεί (Jaschke, 2011: ii) – άλλωστε, σύμφωνα με νευρογνωστικές μελέτες, οι αποφάσεις λαμβάνονται στον εγκέφαλο έξι δευτερόλεπτα πριν να το συνειδητοποιήσει ο άνθρωπος (ό.π.: 44).

Πέρα, όμως, από την παραπάνω «αντιπαράθεση», υπάρχει και μία δεύτερη: ποια η σχέση του αυτοσχεδιασμού με τη δημιουργικότητα και τη σύνθεση; Υπό μία γενική έννοια, ο αυτοσχεδιασμός συνιστά σύνθεση σε πραγματικό χρόνο, με τον μουσικό να εκτελεί χρέη εκτελεστή και συνθέτη συγχρόνως²⁴³ (Rawlins, Bahha, 2005: 141, Bailey, 1992: 140). Λέγεται, άλλωστε, αφοριστικά, αλλά με μία δόση αλήθειας, ότι οι καλύτερες συνθέσεις είναι αυτές που μοιάζουν με αυτοσχεδιασμούς και ότι οι καλύτεροι αυτοσχεδιασμοί είναι αυτοί που μοιάζουν με συνθέσεις (Δημητριάδης, 2015).

Ο αυτοσχεδιασμός είναι, ίσως, μια «προ-σύνθεση», το «πύαρ» που μετατρέπεται σε «γάλα». Η πολυεπίπεδη αντιπαραβολή αυτής της διαδικασίας με αυτήν της απόκτησης της γλωσσικής ικανότητας είναι άμεση, ενώ, και στις δύο

²⁴¹ Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, και η συμβολή της μυϊκής μνήμης κατά τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού (Dean, 2014: 48). Για περισσότερα αναφορικά με τη συμβολή των μυών των δαχτύλων κατά τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού στην κιθάρα, βλ. Dean, 2014.

²⁴² Για τον Adorno, βέβαια, οι ρυθμοί της τζαζ είναι «ψευδοαπελευθερωτικοί», καθώς παραβλέπουν τον ρυθμό, ενώ, ταυτόχρονα, τον παρατηρούν (Witkin, στο DeNora, 2003: 56). Με άλλα λόγια, «ο αντικειμενικός ήχος εξωραϊζεται με μια υποκειμενική έκφραση» (Adorno, ό.π.: 56).

²⁴³ Ίσως ο συνθέτης λειτουργεί περισσότερο ως «μεταφραστής», ενώ ο αυτοσχεδιαστής λειτουργεί περισσότερο ως «διερμηνέας».

περιπτώσεις, ο τελικός στόχος είναι η επικοινωνία και η «αφήγηση ιστοριών»²⁴⁴, με τη διαφορά ότι, ενώ οι λέξεις αποτελούν προϊόντα «συνεχών συμβιβασμών και απλοποίησης, η μουσική ‘αποκαθιστά’ τα πράγματα» (Finkelstein, στο Bjerstedt, 2014: 227) και παρέχει τη δυνατότητα έκφρασης με μεγαλύτερη ακρίβεια (Joakim Milder, ό.π.: 37). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα νέο έργο, βασισμένο στο παλιό (Frank Tirro, στο Kennedy, 1987: 40).

²⁴⁴ Για τον Neil Leonard, η ατμόσφαιρα των συναυλιών τζαζ μουσικής ομοιάζουν με την «ιερή» και «μαγική» ατμόσφαιρα της εκκλησίας, όπου οι μουσικοί αναλαμβάνουν τον ρόλο του ιερέα, και το κοινό τον ρόλο του ποιμνίου, και όπου τα πάντα –και η ιεραρχική δομή– λειτουργούν βάσει άγραφων κανόνων και μιας αίσθησης «μυστηρίου». Δεν υποστηρίζει ότι η τζαζ είναι εγγενώς «ιερή» ή ότι η θρησκεία αποτελεί τον βασικό της πυρήνα, αλλά ότι διεγείρει θρησκευτικά ή οιονεί θρησκευτικά συναισθήματα και συμπεριφορές και ότι ανταποκρίνεται σε παρόμοιες ανάγκες (Neil Leonard, στο Dybo, 1999: 52).

22. Αυτοσχεδιασμός και μετάφραση²⁴⁵

*«Η στιγμή της εκκίνησης ενός μουσικού κομματιού παρέχει
ένα στοιχείο για τη φύση όλων των τεχνών».*

John Berger (Dyer, 2008: 281)

Και τότε ακριβώς ξεκινά η πρώτη «μετάφραση», τη στιγμή της «εκκίνησης» αυτής της διαδικασίας, τη στιγμή της υπέρβασης του φράγματος της σιωπής που προϋπήρχε. Αμεσότερα στην περίπτωση της «ελεύθερης» τζαζ, περισσότερο έμμεσα –και πλησιέστερα στη συμβατική μεταφραστική διαδικασία–, όταν ο αυτοσχεδιασμός, αποκτώντας καθεστώς προ-σύνθεσης –σαν το ζώο που «εξανθρωπίζεται» σταδιακά–, αρχίζει να υπακούει σε κανόνες, πάντοτε, όμως, «πιστότερη» από οποιαδήποτε αντίστοιχη λεκτική διαδικασία.

Στο βιβλίο του *Miles and me*, ο Quincy Troupe γράφει τα εξής: «*O Miles Davis ήταν εξαιρετικός ποιητής στο όργανό του. Η τρομπέτα του μπορούσε τη μία στιγμή να βγάλει ζεστές, στρογγυλεμένες νότες που μιλούσαν ακόμα και στα πιο βαθιά ανθρώπινα συναισθήματα, και την άλλη στιγμή να φτύνει σπασμένες, βίαιες τρίλιες που θύμιζαν σφαίρες από όπλα που εκπυρσοκροτούσαν. Ο ήχος [...], πάντοτε όμως ήταν φορτισμένος με βαθιά βιωμένα συναισθήματα*» (Troupe, 2000: 1). «*Όταν ακούω τον Miles να παίζει, βλέπω πράγματα*» (ό.π.: 156).

«*Words are not my instrument*» είχε πει ένας τζαζίστας στον Hobsbawm, όπως αναφέρει ο τελευταίος στους *Θραυσματικούς Καιρούς* του. «*Even where they are, as among poets, even the very bright ones, creation doesn't follow the path of 'I think and then I write', but a much less controllable²⁴⁶ one*» (Hobsbawm, 2013: 20).

«*Η τζαζ γεννήθηκε πολυφωνική*» –πεσσοενικά πολυετερωνυμική– «και πολυρυθμική, γιατί πολυφωνική είναι και η αφρικανική μουσική, στην οποία εντοπίζονται οι καταβολές της» (Δημητριάδης, 2015). Γι' αυτό, θα μπορούσε να

²⁴⁵ Πολλές φορές, όμως, τόσο στον αυτοσχεδιασμό όσο και στη μετάφραση συμβαίνουν και λάθη, ενίοτε όχι πολύ συχνά και όχι παρατηρήσιμα. Μεγάλη η συζήτηση περί του λάθους, ειδικά στον αυτοσχεδιασμό...

²⁴⁶ Ίσως η λέξη-κλειδί να είναι το «controllable». Ίσως αυτά που αποκαλούμε αμετάφραστα να παραμένουν με κάποιον τρόπο αμετάφραστα, επειδή, στην προσπάθειά τους να μεταφραστούν, έρχονται αντιμέτωπα με έλεγχο, που τα ωθεί πίσω στη μαύρη τρύπα όχι απλώς του αμετάφραστου, αλλά του ανέκφραστου. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι, όμως... «uncontrollable».

υποστηριχθεί ότι βρίσκεται εγγύτερα στο παρμενίδειο εν και ον, το οποίο λέγεται πολλαχώς (Κεντρωτής, 2010). Καθώς, μάλιστα, η μουσική χαρακτηρίζεται από την ταύτιση μορφής και περιεχομένου (βλ. σημαίνοντος-σημαινομένου), με αποτέλεσμα να θεωρείται η τελειότερη μορφή τέχνης²⁴⁷, βρίσκεται, συνεπώς, ίσως πλησιέστερα στην προσωσσυριανή «νοησιακή γλώσσα», για την οποία έχει γίνει λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο.

²⁴⁷ Μετά τη σιωπή.

23. Ρεμπετάνγκο²⁴⁸

«Θεωρητικά και πρακτικά κάθε άνθρωπος που παίζει και εξασκείται στους δρόμους μπορεί να δημιουργήσει λαϊκές μελωδίες, καλές και άσχημες, γιατί βασικά οι συνθήκες κάτω απ' τις οποίες συντελείται η μουσική δημιουργία είναι σωματικές και όχι διανοητικές [...]. Έτσι δε θα πρέπει να μιλάμε για 'τα λιγοστά μυαλά όπου συντελείται η μουσική δημιουργία', αλλά για το κορμί και την ψυχή του κάθε ανθρώπου που κάνει μουσική για το μόχθο του».

Αγγελική Βέλλου-Κάιλ (Βαμβακάρης, 1978: 25)

«Το ρεμπέτικο είναι το τραγούδι όλων εκείνων που νιώθανε τον εαυτό τους τοποθετημένο έξω από τα όρια της καθώς πρέπει τάξης, του κατεστημένου, το τραγούδι των αδικημένων, των παραγκωνισμένων από τους μηχανισμούς της τότε ελληνικής κοινωνίας στην πορεία της προς την εκβιομηχάνιση».

Τάσος Σχορέλης (Σταμπούλογλου, 2017: 42)

«En mi vida tuve muchas, muchas minas,
pero nunca una mujer».

Manuel Romero, *Patotero Sentimental* (1922)

«Η ζωτικότητα καίγεται, η ψυχικότητα αρρωσταίνει, η ωραιότητα παραμένει. Αυτό είναι το ρεμπέτικο. [...] ένας ανικανοποίητος μα έντονος ερωτισμός που ακριβώς η ένταση του αυτή του προσδίδει έναν πανανθρώπινο χαρακτήρα. [...] τα νοχελικά κι απαισιόδοξα 9/8 [...] ζουν τότε για να μας ερμηνεύουν και τότε για να μας συνειδητοποιούν το βαθύτερο εαυτό μας».

Μάνος Χατζιδάκις, *Το Ρεμπέτικο, θεμέλιος λίθος της λαϊκής μουσικής* (Τvxs, 2020)

«Οι μουσικές ρίζες του ρεμπέτικου ανάγονται στη μουσική παράδοση της Ανατολής²⁴⁹ και ιδιαίτερα της Κωνσταντινούπολης, όπως διαμορφώθηκε στα χρόνια μετά την άλωση (1453)» σημειώνει η Μαρία Σταμπούλογλου στη μελέτη της για το ρεμπέτικο τραγούδι (Σταμπούλογλου, 2017: 15), ενώ στην Ελλάδα αναπτύχθηκε κυρίως στον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη – σε λιμάνια. Το αργεντίνικο τάνγκο, από την άλλη, γεννήθηκε στην ευρύτερη περιοχή του ποταμού ποταμό Ρίο δε λα Πλάτα, δηλαδή στην

²⁴⁸ Πρβλ. Ζαμπέτας, Γιώργος (1968 ή 1970). «Το μεγάλο ταξίδι (τάνγκο σόλο)», στον δίσκο *Η ιστορία γράφεται με νότες: Bouzouki International* (Polydor).

²⁴⁹ Με ευδιάκριτες αραβικές, τουρκικές και εβραϊκές επιρροές. Το ρεμπέτικο βασίζεται, μάλιστα, στη βυζαντινή μουσική. Συγκεκριμένα, «η μουσική του ρεμπέτικου [...] έχει έναν δισυπόστατο χαρακτήρα: είναι μισή ανατολίτικη και μισή δυτική», καθώς «ενώ η χροιά και η έλλειψη αρμονίας έχουν ανατολίτικη καταγωγή, η σφιχτοδεμένη μορφή και η ορθολογική δομή της μουσικής του ρεμπέτικου είναι μάλλον δυτικές» (Χριστιανόπουλος, 1988: 55). Όπως επεσήμανε, άλλωστε, και ο Μάνος Χατζιδάκις στη μνημειώδη ομιλία του για το ρεμπέτικο, «μα για να εξηγήσουμε τη βασική αυτή προέκταση του βυζαντινού μέλους στο ρεμπέτικο, αρκεί να δούμε πόσο κοινή ατμόσφαιρα δημιουργούσε η παρακμή του Βυζαντίου με τη δικιά μας σήμερα» (Τvxs, 2020).

Αργεντινή και την Ουρουγουάη, και συγκεκριμένα στις πρωτεύουσες των δύο αυτών χωρών, Μπουένος Άιρες και Μοντεβιδέο αντίστοιχα – επίσης σε λιμάνια, δηλαδή. Σε επίπεδο οργάνων, ό,τι είναι, για τον ρεμπέτη, το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς είναι, για τον μουσικό του τάνγκο, το μπαντονέον: όργανο και κομμάτι της ίδιας τους της ύπαρξης συγχρόνως, ενώ τόσο το ρεμπέτικο όσο και το αργεντίνικο τάνγκο συμπεριλαμβάνονται στη λίστα των μνημείων άυλης παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς της UNESCO – το μεν πρώτο από το 2017, το δε δεύτερο από το 2009.

Το ρεμπέτικο άρχισε να διαμορφώνεται μεταξύ του 1925 και του 1935, με τον ερχομό των προσφύγων στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, άκμασε από το 1935 έως το 1945 και έδωσε σταδιακά μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο (Χριστιανόπουλος, 1988: 54). Ως εκ τούτου, πολλά τραγούδια είναι εμποτισμένα με τη νοσταλγία για τη χαμένη πατρίδα. Η νοσταλγία αυτή και ο καημός, σε συνδυασμό και με τα βάσανα της ζωής την εποχή της αστικοποίησης, είναι που ωθούν τον ρεμπέτη στην αναζήτηση εναλλακτικών τρόπων φυγής από την πραγματικότητα και επιστροφής στον «χαμένο παράδεισο», όπως είναι το ίδιο το ρεμπέτικο και το χασίς (Σταμπούλογλου, 2017: 54). Αρχικά, άλλωστε, το ρεμπέτικο αποτελούσε έκφραση των παρανόμων, του υποκόσμου και των περιθωριακών στους τεκέδες και στις φυλακές²⁵⁰ (ό.π.: 43). Το ρεμπέτικο, επομένως, αφενός τους βοηθά να περνούν στον κόσμο του ονείρου (ό.π.: 100) και αφετέρου αποτελεί μέσο αντίστασης στον κομπορμισμό της κοινωνίας, αναζήτησης ταυτότητας και επίτευξης ελευθερίας (ό.π.: 42, 101). Πρόκειται, βέβαια, για ένα είδος, το οποίο, τόσο λόγω του περιεχομένου των στίχων όσο και λόγω της μουσικής του, λογοκρίθηκε και διώχθηκε (κατά τη μεταξική δικτατορία), προτού τύχει ευρείας αποδοχής.

Παρόμοια ήταν, όμως, και η πορεία του αργεντίνικου τάνγκο. Αναπτύχθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κατά κύριο λόγο, από μετανάστες και περιθωριακούς, κατακρίθηκε, όμως λίγο αργότερα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, άκμασε με την άφιξη του στα μεγάλα σαλόνια του Παρισιού, κι από κει διαδόθηκε σε όλον τον κόσμο. Λόγω της κυρίαρχης συμβολής των μεταναστών στην παραγωγή και την εκτέλεσή του, «η απώλεια της πατρίδας στις διάφορες πλευρές της, η νοσταλγία, η μελαγχολία και ο έρωτας είναι τα θέματα που διαρκώς επαναλαμβάνονται στο τανγκό» (Santori, Steidl,

²⁵⁰ Βλ. και τη μουσική παράσταση του Δημήτρη Μυστακίδη με τίτλο *Εγκλήματα στο ρεμπέτικο* <https://www.dimitrismystakidis.gr/2018/10/23/%CE%B5%CE%B3%CE%BA%CE%BB%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF/>.

2000: 177). Πολύ συχνά, μάλιστα, μέσα από τους στίχους, εκφράζονταν οι τύψεις και η θλίψη των μεταναστών λόγω του αποχωρισμού από την πατρίδα και τους γονείς τους (Ντένιστον, 2011: 80).

Ο ρεμπέτης, όπως σημειώνει ο Χριστιανόπουλος, είναι «ο λαϊκός άνθρωπος, που αρνιέται οικογένεια, εργασία, κοινωνία και του αρέσει να ζει ελεύθερος, ρέμπελος και ανυπότακτος (ρεμπέτ στα Τουρκικά σημαίνει άτακτος, εκτός νόμου)» (Χριστιανόπουλος, 1988: 51). Είναι πάμφτωχος και υπόσχεται πλούτη, προβάλλοντας παράλληλα τον ψυχικό του πλούτο (Σταμπούλογλου, 2017: 89), η ζωή του αρχίζει και τελειώνει σε μια μέρα, με το κομπολόι του να συμβολίζει το «αργό και βαρύ τεμάχισμα του χρόνου» (ό.π.: 99), εναντιώνεται στην κοινωνία²⁵¹ και στους θεσμούς της (π.χ. πολιτική, σχολείο, εργασία, γάμος) (ό.π.: 89, 100, 107, 115), είναι περιπλανώμενος (ό.π.: 100 επ.) και, συχνά, πολυτεχνίτης, αφού κάνει δουλειές του ποδαριού, του λιμανιού και άλλες, παράνομες (ό.π.: 108).

«Μαγκιά», ωστόσο, υπάρχει και στο αργεντίνικο τάνγκο (Héctor Sáenz Quesada, στο Salas, 2014: 87), μιας και η φιγούρα που ενδεχομένως πλησιάζει σε αρκετά σημεία εκείνη του ρεμπέτη είναι αυτή του *guapo*, του «μάγκα» που προκαλούσε φόβο, ζήλεια και θαυμασμό (ό.π.: 87 επ.). «Στο επάγγελμά του – διευκρίνισε ο Jorge Luis Borges– ήταν καροτσιέρης, δαμαστής αλόγων ή σφαγέας²⁵². Σχολείο του, οποιαδήποτε από τις γωνιές της γειτονιάς [...]. Η αστυνομία²⁵³, τότε, έδειχνε σεβασμό γι' αυτόν [...]» (ό.π.: 88). «Όπως και οι γκαούτσος που συνήθιζαν να φέρουν ένα μακρύ μαχαίρι, που χρησιμοποιούνταν επίσης και σαν δρεπάνι, ο άνδρας των λαϊκών προαστείων κατέφυγε στα άσφαιρα όπλα. Άρχισε να χρησιμοποιεί το στιλέτο με τη λειτουργική λαβή και την κοντή λάμα» (ό.π.: 94).

Η μορφή της γυναίκας δεσπόζει τόσο στο ρεμπέτικο²⁵⁴ όσο και στο αργεντίνικο τάνγκο, μιας και ο έρωτας²⁵⁵ αποτελεί κυρίαρχο θέμα και των δύο ειδών. Η γυναίκα στο ρεμπέτικο αφενός μεν αποτελεί αντικείμενο θαυμασμού και εξύμνησης, αφετέρου,

²⁵¹ Πολλές φορές, μάλιστα, η γυναίκα ταυτίζεται με την κοινωνία στα τραγούδια (Σταμπούλογλου, 2017: 89).

²⁵² Επάγγελμα που άσκησε και ο Μάρκος Βαμβακάρης.

²⁵³ Αν ανατρέξει κανείς στη βιογραφία του Βαμβακάρη, θα βρει αντίστοιχες αφηγήσεις.

²⁵⁴ «Η ουσία του ρεμπέτικου είναι ο έρωτας» (Σταμπούλογλου, 2017: 34).

²⁵⁵ «Λίγο πριν απ' τον πόλεμο του '40, ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά το 'Αρχόντισσα μου, μάγισσα τρανή, κουράστηκα να σ' αποκτήσω'. Ήταν ένας μεγαλοφυής σχεδιασμός –μπορώ να πω– πάνω στο ερωτικό θέμα, που η δύναμή του και η αλήθεια του μας φέρνει κοντά στον 'Ερωτόκριτο' του Κορνάρου και μετά από εκατοντάδες χρόνια κοντά στον 'Ματωμένο Γάμο' του Λόρκα. Η μελωδική του γραμμή αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα πλησιάζει τον Μπαχ» (Χατζιδάκις, στο Τνxs, 2020).

όμως, παρουσιάζεται ως αιτία πολλών δεινών. Από τη μία, δηλαδή, εξυμνούνται η – κατά κύριο λόγο μελαγχρινή²⁵⁶– γυναικεία ομορφιά, τα μάτια, οι ελιές, τα μαλλιά, οι γάμπες, οι καμπύλες, και τα νάζια (Σταμπούλογλου, 2017: 88), αλλά, από την άλλη, κατακρίνεται η προδοσία της γυναίκας, η απιστία, η γκρίνια, το ψέμα και η πονηριά της που κατέστησαν τον ρεμπέτη θύμα²⁵⁷ και που οδήγησαν στον χωρισμό που σφράγισε την ψυχή του (ό.π.: 88 επ.). Και στο αργεντίνικο τάνγκο, όμως, οι γυναίκες είτε ειδωλοποιούνται²⁵⁸ είτε παρουσιάζονται ως αιτίες πόνου και απογοήτευσης, ως ανέντιμες και ανειλικρινείς, που καταστρέφουν ιδανικά όπως η αγάπη, και ως εκ τούτου και την ίδια τη ζωή²⁵⁹ (Jakubs, 1984: 141).

Στον αντίποδα της ερωμένης –και στα δύο είδη– βρίσκεται η μάνα, «η αιώνια και σταθερή αναφορά της αγάπης» (Σταμπούλογλου, 2017: 87), η στοργική εκείνη φιγούρα, η άγια, τυραννημένη και βασανισμένη μορφή (Χριστιανόπουλος, 1988: 62), την οποία ο τραγουδιστής μετανιώνει που άφησε, για να φύγει με μια γυναίκα που τον απογοήτευσε (Ντένιστον, 2011: 80) και την οποία αναγνωρίζει ως τη μοναδική γυναίκα που αξίζει την εμπιστοσύνη του και που τον αγαπά πραγματικά (Stavrinides, 2011: 88).

Κατά τα λοιπά, πέρα από τις κυρίαρχες μορφές του παλικάριου, της γυναίκας, της μητέρας και του χάρου/των δυσκολιών της ζωής, τόσο τα ρεμπέτικα όσο και τα αργεντίνικα τάνγκο είναι, κατά κύριο λόγο, αυτοβιογραφικά, με λόγο κατεξοχήν ανδρικό (Σταμπούλογλου, 2017: 87, Jakubs, 1984: 141). Όπως «το ρεμπέτικο διαγράφει όλη την κλίμακα από το βαρύ μάγκικο μέχρι το λαϊκό» (Χριστιανόπουλος, 1988: 54), και όπως «η δραματική, και συχνά μελοδραματική, μυθολογία του ρεμπέτικου είναι συνυφασμένη με μια πλούσια κλίμακα αισθημάτων, απ' τη μελαγχολία ως το κέφι κι απ' το παράπονο²⁶⁰ ως το φιλότιμο (συνεχίζοντας έτσι τη βυζαντινή παράδοση της χαρμολύπης)» (ό.π.: 62), έτσι και «η θεματολογία του ταγκό

²⁵⁶ Σε ορισμένα σημεία, μάλιστα, και εξωτική (π.χ. χανούμισσες, Αραπίνες, Φελάχες κ.λπ.) (Σταμπούλογλου, 2017: 88).

²⁵⁷ Και ο ρεμπέτης, όμως, συχνά αναπαρήγε πατριαρχικές και φαλλοκρατικές απόψεις (Πετρόπουλος, στο Stavrinides, 2011: 88).

²⁵⁸ Άξια σεβασμού και εκτίμησης, για τον ρεμπέτη, είναι και η *μάγκισσα* ή *ρεμπέτισσα*, η «ελεύθερη γυναίκα» (Δαμιανάκος, στο Stavrinides, 2011: 112).

²⁵⁹ Σε πολλά τραγούδια, μάλιστα, γίνεται αναφορά στη γυναικεία μορφή μέσω της χρήσης στερεοτυπικών φράσεων που σχετίζονται με το κακό, την απιστία και την αδυναμία (π.χ. «διάολος», «φίδι» κ.λπ.) (Τζάκης, στο Stavrinides, 2011: 89).

²⁶⁰ Όπως σημειώνει ο Μανώλης Σειραγάκης, για το ρεμπέτικο, ο θρήνος αποτελεί ένα από τα βασικότερα, σχεδόν αναπόσπαστα, στοιχεία του και χρησιμοποιείται τόσο για να εκτονωθεί το δυσάρεστο συναίσθημα, όσο και για να εκφραστεί συγκαλυμμένα και το αντίρροπο της χαράς της επιβίωσης (Σειραγάκης).

μπορεί να εντοπιστεί στη λακωνική και λατινική ρήση «quid quid agunt homines», δηλαδή οτιδήποτε πράττουν και αισθάνονται οι άνθρωποι. Εκδίκηση, έρωτας, φιλία, αλλά και συναισθήματα όπως η μελαγχολία, ο φόβος, η ζήλεια και το μίσος αποτελούν τους βασικούς άξονες της θεματολογίας του» (Κουφού, 2011: 109).

Ως προς τις υπόλοιπες θεματικές, οι στίχοι του αργεντίνικου τάνγκο αναφέρονται συχνά σε κοινωνικά θέματα της εποχής τους— όπως επίσης και τα ρεμπέτικα τραγούδια, σε μικρότερο βαθμό, αναφέρονται και σε διάφορα κοινωνικά ή ιστορικά θέματα (Σειραγάκης)— και περιγράφουν τη ζωή σε όλη την απελπισία και την ασχήμια της, ενώ ο ήρωας δεν αναλαμβάνει την ευθύνη για τα κακά που τον βρίσκουν, παρά θεωρεί τον εαυτό του θύμα της κακής του τύχης (Jakubs, 1984: 142) —όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον ρεμπέτη (Σταμπούλογλου, 2017: 116)— και συχνά καυχείται —σε πρώτο πρόσωπο— για τα ερωτικά του κατορθώματα και για την εύκολη απόκτηση χρημάτων (Ντένιστον, 2011: 79). Οι στίχοι του αργεντίνικου τάνγκο μιλούσαν, επίσης, συχνά για θέματα της καθημερινότητας (βλ. ηλεκτρισμός, ποδήλατο, μόδα) (Ντένιστον, 2011: 79 επ.), ακόμα και για το ποδόσφαιρο, ενώ ενίοτε είχαν κωμικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ο τόνος ήταν ανάλαφρος.

Όσον αφορά την ποιότητα των στίχων, τα ιαμβικά δεκαπεντασύλλαβα ομοιοκατάληκτα δίστιχα με την τομή στη μέση των δύο στίχων διαθέτουν «μάλλον φτωχή» ποιότητα²⁶¹, ειδικά αν τα συγκρίνει κανείς με τα δημοτικά, αλλά «η έλλειψη ποιότητας οφείλεται στην έλλειψη πολύχρονης παράδοσης» (Χριστιανόπουλος, 1988: 58 επ.). Παρ' όλα αυτά, στα ρεμπέτικα απαντώνται και «ψήγματα ποιήσης» (ό.π.: 59). Η γλώσσα του ρεμπέτικου «είναι ίσως η πιο ζωντανή μορφή της λαϊκής μας γλώσσας μέχρι το 1950», με προσμείξεις από τη γλώσσα των προσφύγων, με πολλές τούρκικες λέξεις, με λέξεις από τη γλώσσα των περιθωριακών, αλλά και από τη λόγια γλώσσα και τη γλώσσα των αστών — από τη γλώσσα που χρησιμοποιείτο εκείνη την εποχή, δηλαδή (ό.π.: 60). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η γλώσσα του ρεμπέτικου διακρίνεται για την πεζολογικότητα, την ακριβολογία και την κυριολεκτικότητά της (ό.π.: 60).

²⁶¹ «[...] και το λαϊκό μας τραγούδι, που δεν φτιάχνεται από ανθρώπους της φούγκας και του κοντραπόντο ώστε να νοιάζεται για εξυγιάνσεις και για πρόχειρα φτιασιδώματα υγείας τραγουδάει την αλήθεια και μόνον την αλήθεια. [...] Και ακόμα ολάκερο το λαμπρό μεγαλείο της αρχαίας τραγωδίας και όλων των αρχαίων μνημείων, δεν βασίζεται πάνω στην καθαρότητα, στη λιτή γραμμή και προπαντός στο απέραντο αυτό *sostenuto* που, προϋποθέτει δύναμη, συνείδηση και πραγματικό περιεχόμενο;» (Χατζιδάκης, στο Tvxs, 2020).

Όσον αφορά τους χορούς, οι χοροί του ρεμπέτικου είναι ο ζεϊμπέκικος, ο χασάπικος και ο χασαποσέρβικος. «Ο χασάπικος είναι ο χορός της πειθαρχημένης ακρίβειας, ενώ ο ζεϊμπέκικος είναι ο χορός της ελευθεριότητας και του αυτοσχεδιασμού²⁶²» (Σταμπούλογλου, 2017: 27) – κάτι σαν την αντιπαραβολή μεταξύ ευρωπαϊκού και αργεντίνικου τάνγκο, δηλαδή. Το ζεϊμπέκικο είναι «η έκφραση της ήττας», της «απελπισίας της ζωής», γι' αυτό και είναι χορός μοναχικός, αυτοσχεδιαστικός και προορίζεται για κλειστό χώρο²⁶³ (ό.π.: 30-33, Χριστιανόπουλος, 1988: 57). Όπως σημειώνει η Μαρία Σταμπούλογλου, «μέσα από τον χορό ο χορευτής κάνει μια μεγάλη υπέρβαση: μετουσιώνει²⁶⁴ τον ψυχικό πόνο και την οδύνη σε θέληση για ζωή και δημιουργία» (Σταμπούλογλου, 2017: 30). Αυτός είναι, άλλωστε, και ο συμβολισμός των φιγούρων, κατά την εκτέλεση των οποίων ο χορευτής περνά από το λύγισμα του σώματος στην επαναφορά του σε όρθια θέση (Χριστιανόπουλος, 1988: 57). Όλοι αυτοί οι χοροί στην αρχή χορεύονταν αποκλειστικά και μόνο από άνδρες, ενώ, όπως σημειώνει ο Χατζιδάκις, «το ρεμπέτικο κατορθώνει με μια θαυμαστή ενότητα να συνδυάζει τον λόγο, τη μουσική και την κίνηση. Απ' τη σύνθεση μέχρι την εκτέλεση, μ' ένστικτο δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την τριπλή αυτή εκφραστική συνύπαρξη, που ορισμένες φορές, σαν φτάνει τα όρια της τελειότητας, θυμίζει μορφολογικά την αρχαία τραγωδία. Ο συνθέτης της μουσικής είναι συγχρόνως και ο ποιητής καθώς και ο εκτελεστής» (Χατζιδάκις, στο Τνxs, 2020).

Μπορεί το ρεμπέτικο να έχει παραλληλιστεί μέχρι στιγμής, κατά κύριο λόγο, μόνο με τα φάντος, τα φλαμένκο και τα μπλουζ, αλλά και οι ομοιότητές του με το αργεντίνικο τάνγκο δεν είναι αμελητέες, τόσο σε επίπεδο προέλευσης, όσο και σε επίπεδο θεματικών και βιωμάτων. Πρόκειται για μουσικά είδη, μέσα από τα οποία εκφράζονται τα μύχια μιας ψυχής βασανισμένης από τον ξενιτεμό, τον έρωτα και τη φτώχεια και τα οποία αποτελούν απόδειξη πως τα κοινά βιώματα (εν)υπάρχουν στους λαούς ανεξαρτήτως χωροχρονικής απόστασης. Όπως σημειώνει η Μαρία Σταμπούλογλου, τα ρεμπέτικα, μέσα από έναν «ρομαντικό αναρχισμό», «ιδεολογικά υπερβατικός» (Σταμπούλογλου, 2017: 116) χαρακτηρίζουν «τη γνήσια και αυθεντική λαϊκή ψυχή» (ό.π.: 11), ενώ πρόκειται για το είδος στο οποίο «η Τέχνη ταυτίζεται με

²⁶² Αυτοσχεδιασμός υπάρχει και στη μουσική του ρεμπέτικου. Πρόκειται για τα λεγόμενα «ταξίμια» (Σταμπούλογλου, 2017: 44).

²⁶³ Το αυτό ισχύει και για τα μουσικά όργανα (Σταμπούλογλου, 2017: 33).

²⁶⁴ Βλ. και «μεταφράζει».

τη ζωή και η ζωή εξυψώνεται στις σφαίρες της τέχνης» (ό.π.: 119) – και όλα αυτά ισχύουν και στην περίπτωση του ρεμπέτικου.

24. Η ζωγραφική και η «αρχιτεκτονική» της ως μεταφράσματα: *Broadway Boogie Woogie*

«[...] ebenso ist es sehr wohl denkbar, dass die Sprache der Plastik oder Malerei in etwa in gewissen Arten von Dingsprachen fundiert sei, dass in ihnen eine Übersetzung der Sprache der Dinge in eine unendlich viel höhere Sprache, aber doch vielleicht derselben Sphäre, vorliegt».

Walter Benjamin (Benjamin, 1991b: 156)

«Η ζωγραφική είναι ποίηση σιωπώσα, η δε ποίηση ζωγραφική λαλούσα».

Σιμωνίδης

«Ut picture poesis».

Οράτιος

«Οι εικόνες και τα γράμματα είναι, στην πραγματικότητα, συγγενείς εξ αίματος».

Ernst Gombrich (Gombrich, 1994: 53)

«To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist²⁶⁵. In painting the artist visually recreated 'the mess' by filling his canvas with the colors, dots, and splotches that captured the swirling world of man's consciousness and society's chaos. One has only to think of a Jackson Pollock canvas to see that the form and content of the modern milieu had found an expressive form. The atonal music of Robert Schumann or John Cage achieved the same effect».

Samuel Beckett (Ben-Zvi, 1972: 8-9)

«The emotion of beauty is always obscured by the appearance of the object. Therefore, the object must be eliminated from the picture».

Piet Mondrian

«[...] the object which it [the painting] presents [...] becomes a reflection of the spirit in which the spirit only reveals its spiritual quality by cancelling the real existent and transforming it into a pure appearance in the domain of spirit for apprehension by spirit».

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Hegel, 1975: 805).

Η σχέση της εικόνας με την ιδέα²⁶⁶ και την παραγωγή σκέψης και λόγου έχει ήδη αναλυθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο. Κρίνεται, ωστόσο, σκόπιμο να επισημανθεί πως,

²⁶⁵ «Ο τρόπος ύπαρξης της τέχνης [...] είναι η 'μορφοποίηση' του Χάους» έγραφε ο Κορνήλιος Καστοριάδης (Λαζαράτος, 2011: 271).

²⁶⁶ Οι δύο λέξεις, άλλωστε, προέρχονται ετυμολογικά από την ίδια ρίζα. Θα μπορούσε, μάλιστα, να ειπωθεί ότι ο ίδιος ο εγκέφαλος εκτελεί διασημειωτική μετάφραση, όταν «μεταφράζει» εξωτερικά

από σημειωτικής –και όχι μόνο– απόψεως, η ζωγραφική αποτελεί μια μορφή γραφής²⁶⁷, ειδικότερα, μάλιστα, αν λάβει κανείς υπόψη ότι τα πρώτα γράμματα, στην ουσία, ήταν εικόνες (βλ. ιερογλυφικά²⁶⁸ αρχαίας Αιγύπτου).

Παρά το γεγονός ότι η ζωγραφική ως τέχνη χαρακτηρίστηκε από τον Πλάτωνα ως μίμηση μιμήσεως, και ως εκ τούτου άνευ ουσίας, πολύ περισσότερο ο μαθητής του, ο Αριστοτέλης, αναγνώριζε τη σπουδαιότητα της εικόνας ως θεμελίου λίθου της φαντασίας και της σκέψης – «γι' αυτό ποτέ η ψυχή δεν σκέπτεται χωρίς εικόνα» γράφει στο *Περί Ψυχής* (Αριστοτέλης: 183), για να συμπληρώσει πως «τα πρώτα νοήματα του νου, τα απλά και αδιαίρετα, χρονικώς είναι ύστερα των εικόνων, αφού είναι αύται αναπόσπαστα από των εικόνων. [...] Τα νοήματα είναι ενέργειαι του νου περί τας υποκειμένας εικόνας» (Αριστοτέλης, 1911: Βιβλίο Γ. Κεφάλαιο Η – Ιδέαι και εικόνες).

Αιώνες αργότερα ο Peirce μιλά για «διανοητικές εικόνες», για «πνευματικές εικόνες», αναφερόμενος σε πίνακες, και για «ποιόσημα» (qualisigns), δηλαδή για εικόνες (οράματα ή συναισθήματα) που προκαλούνται από ένα μουσικό κομμάτι και «θεωρείται ότι εκπροσωπούν την πρόθεση του συνθέτη» (Μπασίν, 1991: 224). Ένας πίνακας ζωγραφικής αποτελεί σημειωτικό φαινόμενο²⁶⁹. Σύμφωνα με τον Umberto Eco, απαραίτητη προϋπόθεση για την παραγωγή σημείων είναι η άρθρωση, και μια μορφή άρθρωσης είναι και η ζωγραφική, καθώς ως εκφωνήματα δεν θεωρούνται μόνο οι ήχοι, αλλά οτιδήποτε συμβάλλει στην επίτευξη επικοινωνίας (Eco, 1976: 151). Όπως δήλωσε ο Daniel-Henry Kahnweiler σε μία συνέντευξή του το 1961, η γυναίκα που απεικονίζεται σε έναν πίνακα δεν είναι γυναίκα, αλλά ένα σύνολο σημείων που διαβάζονται ως «γυναίκα», υπό την προϋπόθεση, βέβαια, ότι ο αποδέκτης διαθέτει τις

ερεθίσματα, εικόνες, ήχους ή αισθήσεις στη σκέψη, η οποία στη συνέχεια μεταφράζεται σε κάποια μορφή έκφρασης.

²⁶⁷ «Γράφω = ζωγραφίζω» (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων), ενώ, σύμφωνα με τον Κεντρωτή πάλι, η ζωγραφική αποτελεί το δεύτερο ισχυρότερο εκφραστικό στοιχείο, μετά τη μουσική – με τις λέξεις να είναι το ασθενέστερο (ό.π.).

²⁶⁸ Βλ. και τα «θεία σύμβολα» ή «ιερογλυφικά» που αναφέρει ο Giambattista Vico στη *Νέα επιστημονική γνώση* (Vico, 2015: 797). Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το γεγονός ότι ακόμα και σήμερα οι 120.000 λέξεις της κοινής κινεζικής γλώσσας εκφράζονται με 120.000 ιδεογράμματα ή ιερογλυφικά σύμβολα (ό.π.: 798).

²⁶⁹ Και, όπως σημειώνει ο Eco, «καμία ρηματική περιγραφή, ή απλώς περιγραφή, των *Γάμων της Παρθένου* του Ραφαήλ δεν θα μπορούσε να αποδώσει την αίσθηση της προοπτικής όπως την αντιλαμβάνεται ο εικαστικός αποδέκτης, την απαλότητα των γραμμών που φανερώνει τη θέση των σωμάτων, ή τη λεπτή αρμονία των χρωμάτων» (Eco, στο Λαζαράτος, 2007: 91). Σύμφωνα με τον Κουρδή, μάλιστα, ακόμα και τα χρώματα συνιστούν ένα μη λεκτικό σημειωτικό σύστημα από μόνα τους, καθώς το χρώμα λειτουργεί ως κώδικας (κείμενο με δομή), και συνεπώς είναι μεταφράσιμα (Kourdis, 2014: 739 επ.).

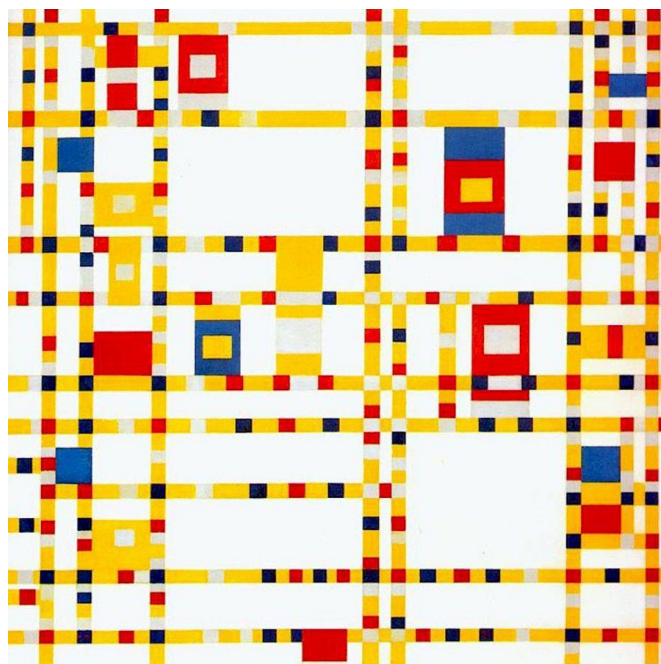
κατάλληλες γνώσεις, για να το αντιληφθεί, με τον ίδιον τρόπο που θα συνέβαινε στην περίπτωση που κάποιος γνώστης της γαλλικής γλώσσας διάβαζε κάπου τη λέξη *femme* και δεν περιοριζόταν σε μια απλή ανάγνωση, αλλά «έβλεπε» κιόλας τη γυναίκα (Daniel-Henry Kahnweiler, στο Gaiger, 2008: 63). Το σημειώνουν, άλλωστε και οι Λιούμη και Ξυνιδάκης: «μία έννοια μπορούμε να την αναπαραστήσουμε είτε εικονικά είτε λεκτικά» (Λιούμη, Ξυνιδάκης, 2011: 52).

Τη δεκαετία του 1920, ο Al Ammons, ο Meade «Lux» Lewis και άλλοι πιανίστες του Σικάγου επινόησαν μία δωδεκάμετρη μουσική φόρμα μπλουζ, γνωστή και ως *boogie-woogie*, στην οποία το αριστερό χέρι παίζει ένα ρυθμικό μπάσο και το δεξί σύντομες, κοφτές φράσεις (Brown, 2006: 1)²⁷⁰. Η επίδραση που άσκησε αυτό το είδος τζαζ μουσικής στον Piet Mondrian αποτυπώθηκε στο *Broadway Boogie Woogie*²⁷¹ (1942-1943), στον πίνακα που δημιούργησε, όταν έφυγε από το κατειλημμένο από τους Ναζί Παρίσι για τη Νέα Υόρκη, όπου εκείνη την εποχή ανθούσε η τζαζ. Λέγεται πως στον συγκεκριμένο πίνακα αποτυπώνονται τα κτήρια, τα φώτα, ο κόσμος και η κίνηση της πόλης, σε συνδυασμό με τη τζαζ μουσική, μέσω μιας αφηρημένης γλώσσας De Stijl αισθητικής, απαρτιζόμενης από χρωματιστά τετράγωνα, τα οποία παραπέμπουν και στην κίνηση των χορευτών στην πίστα. Ως αποτέλεσμα των παραπάνω, ο πίνακας μοιάζει με ζωντανό animation, έχει κίνηση, ενώ, σύμφωνα με τον Gordon Graham, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα συναισθησίας²⁷² (Graham, 2001: 96).

²⁷⁰ Τη δεκαετία του 1940 ο κριτικός της τζαζ Max Harrison χαρακτήρισε τη boogie-woogie «αδίδακτη», «πρωτόγονη», «ασυνείδητη», «αδαή» και «περιορισμένη», ρυθμικά και κρουστικά επηρεασμένη από την αφροαμερικανική μουσική παράδοση (Brown, 2006: 11).

²⁷¹ Ιδιαίτερο (διασημειωτικό) ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός της ύπαρξης μιας ομώνυμης τρίλεπτης μουσικής σύνθεσης του Νικόλαου-Λαόνικου Ψιμικάκη-Χαλκοκονδύλη (2010), μιας σύνθεσης σε σι ύφεση για κλαρινέτο, βιολοντσέλο και πιάνο, η οποία είναι εμπνευσμένη από τον συγκεκριμένο πίνακα του Mondrian. Διασημειωτική μετάφραση εις διπλούν, δηλαδή: από τη μουσική στη ζωγραφική, και πάλι πίσω στη μουσική.

²⁷² Μήπως, άραγε, κάθε πράξη διασημειωτικής μετάφρασης αποτελεί μιας μορφής συναισθησία;



Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943). Oil on canvas, 127x127 cm.

Για τον Mondrian, η boogie-woogie είναι η αμιγής, η «καθαρή» μορφή της τζαζ, και τα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν είναι αυτά τα οποία και θέλησε να ενσωματώσει στον πίνακά του: γρήγοροι, συγκεκομμένοι ρυθμοί, άτακτα ρυθμικά τινάγματα του χρώματος, αυτοσχεδιασμός και νέες τεχνικές, προσανατολισμένες στη διαδικασία και το ένστικτο (Brown, 2006: 3). Η τζαζ και ο νεοπλαστικισμός –ο Mondrian χαρακτηρίζει τη τζαζ «νεοπλαστικιστική μουσική» και υποστηρίζει ότι η τζαζ και ο νεοπλαστικισμός αποτελούν δύο «επαναστατικά φαινόμενα στον ανώτατο βαθμό: είναι καταστρεπτικά-εποικοδομητικά» (ό.π.: 9 επ.)– συνιστούν, κατά την άποψή του, το πεδίο στο οποίο η τέχνη και η φιλοσοφία μετατρέπονται σε ρυθμό που δεν διαθέτει μορφή και, ως εκ τούτου, είναι «ανοιχτός» (ό.π.: 4). Άλλωστε, ο Mondrian αναζητούσε μια αρχιτεκτονική που δεν διαχώριζε ένα τμήμα του χώρου από τη συνέχεια του χώρου (ό.π.: 13). Μη αντιμετωπίζοντας την άκρη του καμβά ως όριο που περιέχει τον πίνακα, ο Mondrian παρέχει στον θεατή την αίσθηση της θέασης ενός μόνο τμήματος από ένα μεγαλύτερο πεδίο, προσδίδοντας, παράλληλα, στον πίνακα εικονικό βάθος και αναδεικνύοντας θεμελιώδεις καθολικές σχέσεις μεταξύ του κόσμου και των αντικειμένων (ό.π.:14).

Το *Broadway Boogie Woogie* είναι μία μητροπολιτικά ρυμοτομημένη μουσική σύνθεση²⁷³ που επισημαίνει όχι μόνο τη σχέση της τζαζ με τη μουσική²⁷⁴, αλλά και τη σχέση του συμβολικού ζωγραφικού έργου τέχνης με το ασυνείδητο. Για τον Μπωντλαίρ –όπως και για τους αισθητικούς θεωρητικούς των τελών του δεκάτου ενάτου αιώνα–, η ζωγραφική αποτελεί μια μορφή μετάφρασης, και όχι αντίγραφο της φύσης, αλλά ερμηνεία της φύσης σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη (Hannoosh, 1986: 22). Και τι άλλο είναι η μετάφραση, άλλωστε, παρά μια ερμηνευτική πράξη...

Όσον αφορά το συγκεκριμένο έργο, μάλιστα, μπορεί μεν ο Umberto Eco να το χαρακτήριζε –ιδωμένο από την παραπάνω σκοπιά– «θέμα της διασημειωτικής μετάφρασης», όρος που αφορά κάθε μεταφορά μεταξύ διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων, και σε καμία περίπτωση «μετάφραση», αλλά «μεταστοιχείωση ή προσαρμογή» (Λαζαράτος, 2007: 87 επ.), αλλά, σύμφωνα με τη διάκριση στην οποία προβαίνει ο Γιάννης Λαζαράτος, πρόκειται εμφανέστατα περί ενδοκαλλιτεχνικής διασημειωτικής ερμηνείας (ό.π.: 206, 209).

²⁷³ Για τον Paul Klee, ένας ζωγραφικός πίνακας αποτελεί, στην κυριολεξία, πολυφωνική μουσική σύνθεση υπό μορφή εικόνας (Klee, στο Wiehl, 2007: 270).

²⁷⁴ Παρατίθεται απόσπασμα από το *Μετανεωτερικό Ρέκβιεμ* του Νίκου Παπαδημητρίου: «*Η σχέση της τζαζ με τη νεωτερική, κυρίως με τη μετανεωτερική, ανατρεπτική τέχνη (ζωγραφική, λογοτεχνία, αλλά και πολιτική) είναι και βαθιά και τεκμηριωμένη [...]: στο άλμπουμ Free Jazz: A Collective Improvisation (1961) του σαξοφωνίστα και συνθέτη Ornette Coleman (1930-2015) το αυθεντικό, διπλό εξώφυλλο αποκαλύπτει, στο άνοιγμά του, τον πίνακα The White Light του Jackson Pollock, ίσως το τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του ζωγράφου (1954)*» (Παπαδημητρίου, 2017: 45 επ.).

25. Η φωτογραφία ως τέχνη, ως γλώσσα και ως σημειωτικό φαινόμενο

«A photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know».

Diane Arbus

«You can't say more than you see».

Henry David Thoreau

*«Photography is the only 'language' understood in all parts of the world,
and bridging all nations and cultures, it links the family of man».*

Helmut Gernsheim

*«In our age there is no work of art that is looked at so closely as a photograph of oneself,
one's closest relatives & friends, one's sweetheart».*

Alfred Lichtwark

«The weight of words. The shock of photos».

Paris-Match (Sontag, 2005: 161)

*«Θυμήσου πως το πίστεψες το ξέρεις το 'χεις πια αποφασίσει
πως τελικά
εισβάλλοντας στην πόλη
θα 'βρισκες
εσύ
καπνούς και στάχτη».*

Άρης Αλεξάνδρου, Φλάβιος Μάρκος εις εαυτόν

Η κάμερα εφευρέθηκε το 1839, την εποχή που άρχισαν να αναπτύσσονται ο θετικισμός και η κοινωνιολογία, και το κοινό σημείο όλων αυτών ήταν η πίστη πως η καταγραφή επιστημονικών δεδομένων θα συνέβαλε στην παραγωγή γνώσης (Berger, Mohr, 2016: 107). Τον πρώτο καιρό (αλλά όχι μόνο τότε), είχε τεθεί υπό αμφισβήτηση το εάν η φωτογραφία συγκαταλέγεται στις καλές τέχνες²⁷⁵. Μεταξύ των «αρνητών» της υπήρξε

²⁷⁵ Ο Μισέλ Φάις επισημαίνει τη διαφορά μεταξύ ασπρόμαυρων και έγχρωμων φωτογραφιών: οι ασπρόμαυρες αντανακλούν την αρχαιότητα του μέσου και μεταδίδουν μία αίσθηση γυμνότητας και καθαρότητας (κάτι που σπανίζει στη σημερινή εποχή με τον κυκλώνα των εικόνων που μας κατακλύζουν) που παραπέμπει στα γλυπτά, ενώ οι έγχρωμες παραπέμπουν περισσότερο στη ζωγραφική (Michel Fais, στο Papargyriou, 2015: 149 επ.).

και ο Walter Benjamin, για τον οποίον, η φωτογραφία δεν θα μπορούσε να διαθέτει αυθεντική παρουσία, μιας και συνιστά αντικείμενο μηχανικής αναπαραγωγής²⁷⁶ (Sontag, 2005: 109).

Οι πρώτες φωτογραφίες θεωρούνταν θαύματα, καθώς απεικόνιζαν την εμφάνιση εκείνου που πλέον ήταν απόν²⁷⁷ (Berger, Mohr, 2016: 97). Πράγματι, οι φωτογραφίες δεν συνιστούν παρά την αιχμαλώτιση μιας στιγμής του παρελθόντος, ενός παρελθόντος που, ακριβώς λόγω του ότι δεν έχει βιωθεί, είναι αδύνατο να οδηγήσει στο παρόν, προκαλώντας στον θεατή μία έντονη αίσθηση ασυνέχειας (ό.π.: 96), όσο κι αν ο επαγγελματίας φωτογράφος, μετερχόμενος την ευφυΐα και την ενσυναίσθησή του, προσπαθεί να επιλέγει ένα στιγμιότυπο, στο οποίο μπορεί να αποδοθεί ένα παρελθόν και ένα μέλλον (ό.π.: 99), προκειμένου η απουσία να μετατραπεί σε παρουσία. Η φωτογραφία, μάλιστα, έχει χαρακτηριστεί ως «θανατογραφία»²⁷⁸, παρόλο που... «απαθανατίζει», ακριβώς εξαιτίας της λειτουργίας της ως ενθυμίου της απουσίας.

Λέγεται πως η φωτογραφία αποτελεί την πιο ρεαλιστική από τις μιμητικές τέχνες (Sontag, 2005: 39). Σε αντίθεση, μάλιστα, με έναν ζωγραφικό πίνακα ή με μία κειμενική περιγραφή που μόνο μία στενά επιλεκτική ερμηνεία μπορούν να αποτελούν, η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί ως στενά επιλεκτική διαφάνεια (ό.π.: 3 επ.). Γι' αυτό, εξάλλου, όταν πρωτοεμφανίστηκε, παρουσιάστηκε ως απειλή για την τέχνη της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας. Παρόλο, όμως, που κατά κύριο λόγο –και ευλόγως– συγκρίνεται και παρομοιάζεται με την πρώτη, η φωτογραφία παραλληλίζεται συχνά και με την τελευταία. Είναι, όμως, γλώσσα;

Σύμφωνα με τον John Berger, η φωτογραφία, σε αντίθεση με τη ζωγραφική, για παράδειγμα, δεν έχει δική της γλώσσα, αλλά «μιλά» τη γλώσσα των γεγονότων που απεικονίζει –εξ ου και ο χαρακτήρας του «συνεχούς» που την προσδιορίζει– (Berger, 1980: 293), ενώ, για τον Roland Barthes, η φωτογραφική εικόνα είναι ένα μήνυμα χωρίς κώδικα (για την ακρίβεια: δεν έχει ανάγκη από κάποιον κώδικα), καθώς η σχέση

²⁷⁶ Η κάμερα, άλλωστε, έχει χαρακτηριστεί και ως «τυφλό όργανο» (Sontag, 2005: 68), παρόλο που αποτελούσε προέκταση του ματιού, μεταξύ άλλων, και του flâneur, ο οποίος αναφέρεται τόσο στα γραπτά του Benjamin όσο και στα γραπτά της Sontag (ό.π.: 42).

²⁷⁷ «Η φωτογραφική εικόνα μπορεί να θεωρηθεί, ουσιαστικά, ως ένα ίχνος που έχει αφήσει πίσω του το αντικείμενο που απεικονίζεται στη φωτογραφία» (Sonesson, 2015a: 434).

²⁷⁸ «Όσο 'ζωντανή' κι αν προσπαθούμε να την κάνουμε να μοιάζει (και αυτή η μανία μας να μοιάζει ζωντανή δεν μπορεί παρά να είναι η μυθική μας άρνηση να αντιληφθούμε τον θάνατο), η φωτογραφία αποτελεί μία πρωτόγονη μορφή θεάτρου, ένα είδος ταμπλό βιβάν, μία μορφοποίηση του ακίνητου και του κατασκευασμένου, κάτω από την οποία βλέπουμε αυτό που έχει πεθάνει» (Barthes, 1981: 31 επ.).

μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου δεν είναι αυθαίρετη, όπως στη γλώσσα, και δεν προϋποθέτει μεταμόρφωση βάσει κανόνων ούτε και ορισμό σημείων που αναπαριστούν κάτι άλλο, αποτελώντας αποκλειστικά μία καταδεικτική πράξη, μία πράξη αντικειμενικής καταγραφής (Chandler, 2007: 162 επ.), ένα φυσικό σημείο, κατ' ουσία (Sonesson, 2015a: 443). Στα ύστερα γραπτά του, βέβαια, υποστηρίζει ότι η φωτογραφία σημειοδοτεί τη πραγματικότητα και δεν την αντανakλά ούτε την αναπαριστά, ενώ ο θεατής της αποτελεί έναν «αναγνώστη» που διαβάζει και ερμηνεύει τη φωτογραφία ως κείμενο (Wells, 2015: 39, 53). Εντούτοις, ο Barthes καταλήγει στο ότι οι φωτογραφίες δεν μπορούν να περιοριστούν σε λέξεις (Chandler, 2007: 163).

Ο Göran Sonesson παραδέχεται πως οι εικόνες μάς δίνουν μεν πολύ λιγότερες γλωσσικές πληροφορίες συγκριτικά με τα λεκτικά κείμενα²⁷⁹, με εξαίρεση τις περιπτώσεις στις οποίες η ίδια η εικόνα φέρει κάποιο γραπτό μήνυμα, αλλά περιέχουν πολύ περισσότερες πληροφορίες από αυτές που είναι παρούσες στον αντιληπτό κόσμο (Sonesson, 2015a: 421). Για τον Barthes, βέβαια, δεν νοείται πληροφορία που να μην είναι λεκτικής φύσεως (ό.π.: 421), όμως ο Lambert τον αναιρεί μέσα από τη θεωρία του ίδιου του Barthes: αν δεν απαιτείται κώδικας για τη φωτογραφική δήλωση, ενώ οι συνδηλώσεις της είναι πολιτισμικά κωδικοποιημένες, δηλαδή καθορισμένες από κοινωνικές συμβάσεις, τότε και η φωτογραφική δήλωση είναι κωδικοποιημένη, και η φωτογραφία συνιστά γλώσσα (Lambert, ό.π.: 428 επ.), ειδικά λαμβανομένου υπόψη του ορισμού του Hjelmslev περί συνδηλωτικής γλώσσας –τον οποίον ασπάζεται ο Barthes–, σύμφωνα με τον οποίον η συνδηλωτική γλώσσα είναι μία γλώσσα, της οποίας το επίπεδο έκφρασης αποτελεί μία άλλη γλώσσα (ό.π.: 430). Αν, επίσης, σύμφωνα με τον Barthes, η ερμηνεία μιας φωτογραφίας δεν εξαρτάται από κάποιον κώδικα και αν το σημαίνει και το σημαινόμενό της ταυτίζονται, τότε, σύμφωνα με τον Hjelmslev, η φωτογραφία συνιστά σύστημα συμβόλων, το οποίο δεν αποτελεί φορέα δευτερογενούς γλώσσας (ό.π.: 430).

Ορισμένα από τα πιο σημαντικά θεωρητικά κείμενα του 20^{ού} αιώνα για τη φωτογραφία φέρουν την υπογραφή του John Berger. Στο πολυδιαβασμένο δοκίμιό του *Understanding a Photograph*, ο Berger σημειώνει πως το πραγματικό περιεχόμενο μιας φωτογραφίας είναι αόρατο, καθώς πηγάζει από ένα παιχνίδι με τη μορφή, και όχι με τον χρόνο. «Αυτό που φαίνεται ανασύρει αυτό που δεν φαίνεται», και ίσως αυτός είναι

²⁷⁹ «Μόνο η γλώσσα περιγράφει» επισημαίνει και η Susan Sontag (Sontag, 2005: 114). «Η φωτογραφία είναι πάντοτε αόρατη: δεν είναι αυτό που βλέπουμε» σημειώνει και ο Barthes (Barthes, 1981:6).

και ο λόγος για τον οποίον υποστηρίζει ότι η φωτογραφία βρίσκεται εξίσου κοντά με τη μουσική όσο και με τη ζωγραφική (Berger, 1980: 293).

Μία αναλυτικότερη θεωρία της φωτογραφίας παρουσιάζεται, ωστόσο, στο βιβλίο *Another way of telling: a possible theory of photography*, το οποίο ο John Berger συνέγραψε από κοινού με τον Jean Mohr και κυκλοφόρησε το 2016 από τον βρετανικό εκδοτικό οίκο Bloomsbury. Αφού ο Berger ορίζει το φως και τον χρόνο ως τις πρωτογενείς πρώτες ύλες της (Berger, Mohr, 2016: 94), αναλύει τη σχέση της φωτογραφίας με τη γλώσσα και το κατά πόσο η φωτογραφία συνιστά γλώσσα. Αρχικά, σημειώνει πως η φωτογραφία, συγκριτικά με άλλα επικοινωνιακά μέσα, δεν διαθέτει ισχυρή προθετικότητα και ότι, ως εκ τούτου, απουσία λεζάντας –που κι αυτή δεν μπορεί να είναι πλήρως διαφωτιστική–, η σπουδαιότητα του εκάστοτε γεγονότος που απεικονίζει δεν μπορεί να γίνει κατανοητή (ό.π.: 99).

Συνεχίζοντας, ο Berger τονίζει ότι η φωτογραφική εικόνα παράγεται στιγμιαία από την αντανάκλαση του φωτός και ότι δεν αποτελεί προϊόν της εμπειρίας ή της συνείδησης. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, οι φωτογραφίες δεν μεταφράζουν τα φαινόμενα, αλλά τα παραθέτουν, και, επειδή ακριβώς συμβαίνει αυτό, αφενός μεν η φωτογραφία δεν διαθέτει δική της γλώσσα, και αφετέρου η κάμερα δεν ψεύδεται (ό.π.: 105). Παρόλο, όμως, που αρχικά υποστηρίζει το παραπάνω, λίγες σελίδες παρακάτω φαίνεται πως υιοθετεί μια πιο διαλλακτική στάση, καθώς επισημαίνει πως τα φαινόμενα αυτά, τα οποία παραθέτουν οι φωτογραφίες, ίσως συνιστούν τα ίδια γλώσσα (ό.π.: 118), ειδικά από τη στιγμή που τα χαρακτηρίζει συνοχή και συνεκτικότητα (ό.π.: 120). Αυτό ενισχύεται, παράλληλα, από το γεγονός ότι τα φαινόμενα –προτού ερμηνευθούν ή καταστούν αντιληπτά– εντάσσονται σε ένα σύστημα αναφοράς (προκειμένου να αποθηκευτούν στη μνήμη) που είναι παρόμοιο με αυτό που χρησιμοποιείται για τις λέξεις, διαθέτοντας, μάλιστα, ορισμένα από τα χαρακτηριστικά ενός κώδικα (ό.π.: 120 επ.).

Η κάμερα, επομένως, κατά τον Berger, έρχεται να συμπληρώσει την «ημιγλώσσα» των φαινομένων και να «αρθρώσει ένα αλάνθαστο νόημα», και, όταν συμβεί αυτό, «αισθανόμαστε τόσο οικεία ανάμεσα στα φαινόμενα όσο και με τη μητρική μας γλώσσα» (ό.π.: 133), ενώ, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά, «τα φαινόμενα γίνονται η γλώσσα μιας βιωμένης ζωής» (ό.π.: 280). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ο John Berger και ο Jean Mohr επισημαίνουν από κοινού ότι όσα εμφανίζονται στις φωτογραφίες που παρουσιάζουν στο συγκεκριμένο βιβλίο διαθέτουν πολλαπλά νοήματα, ότι η απόδοση ενός και μόνο λεκτικού νοήματος σε αυτά θα καταργούσε,

στην ουσία, την ίδια τους τη γλώσσα, και ότι η μνήμη που βασίζεται σε οπτικά ερεθίσματα είναι περισσότερη ελεύθερη σε σύγκριση με τη λογική (ό.π.: 134).

Ο Peirce, ο οποίος υπήρξε και ο ίδιος φωτογράφος, και μάλιστα σε μια εποχή κατά την οποία η φωτογραφία ήταν κάτι το σπάνιο (Robins, 2014: 5), φέρνει ως παράδειγμα τη φωτογραφία, προκειμένου να εξηγήσει το τριαδικό σημείο²⁸⁰, όπως το εννοεί, θεωρώντας τη τόσο ως εικόνα (icon) –δηλαδή ως πιστή αναπαράσταση του αντικειμένου που απεικονίζει– αλλά κυρίως ως δείκτη (index)²⁸¹ – δηλαδή ως σημείο, του οποίου η έκφραση και το περιεχόμενο δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους, χωρίς, ωστόσο, να ταυτίζονται (ό.π.: 3 επ., Sonesson, 2015a: 434). Για τον Umberto Eco, από την άλλη, η φωτογραφία δεν διαφέρει από άλλες εικόνες, τις οποίες θεωρεί το ίδιο αυθαίρετες όπως και το λεκτικό σημείο (ό.π.: 418).

Ο Graham Clarke, με τη σειρά του, σημειώνει πως η φωτογραφία δεν θα πρέπει να διαβάζεται ως εικόνα, αλλά ως κείμενο, καθώς ο φωτογράφος παράγει νόημα μέσω του φωτογραφικού «εκφερόμενου λόγου», μιας γλώσσας κωδίκων (σύνθετης και πλούσιας όσο και κάθε γραπτή γλώσσα) με τη δική της γραμματική και σύνταξη, με τις δικές της συμβάσεις και με τη δική της ιστορία (Clarke, 1997: 27). Όπως επισημαίνει, μάλιστα, ο Victor Burgin, ο εκφερόμενος λόγος της φωτογραφίας υπερβαίνει το φωτογραφικό κείμενο, φέροντας στοιχεία διακειμενικότητας από διάφορες εποχές και πολιτισμούς (Burgin, ό.π.: 27). Για τον Clarke, συγκεκριμένα, οι φωτογραφίες όχι μόνο αποτελούν αναπαράσταση και όχι «καθρέφτη» (ό.π.: 29), αλλά, επιπλέον, διαθέτουν δύναμη καθολικό χαρακτήρα και μία «διεθνή γλώσσα», και, ως εκ τούτου, δύνανται να αναγνωστούν όχι τόσο ως αντανάκλαση ενός «πραγματικού κόσμου», αλλά μάλλον ως ερμηνεία αυτού (ό.π.: 33).

Σύμφωνα με τον Siegfried Kracauer, η δύναμη του συγκεκριμένου μέσου έγκειται στην ικανότητά του να διανοίγει νέες, απαρατήρητες διαστάσεις της πραγματικότητας, με αποτέλεσμα οι φωτογραφίες να μην αντιγράφουν απλώς τη φύση, αλλά να τη μεταμορφώνουν, μυθοποιώντας την ιδέα της διορατικότητας έναντι της ορατότητας, μέσω μιας γλώσσας «του βάθους» που αντικαθιστά εκείνη «της

²⁸⁰ Ο Peirce, μάλιστα, διέκρινε 59.049 περιπτώσεις σημείων (Robins, 2014: 1).

²⁸¹ Ως δείκτη θεωρούν τη φωτογραφία, μεταξύ άλλων, και οι Vanlier, Dubois, Schaeffer, Rosalind Krauss και Delord (Sonesson, 2015a: 418).

επιφανείας», και με τη συνδρομή ενός φωτογράφου, ο οποίος, όπως και ο ποιητής, «κοιτάζει μέσα στη ζωή των πραγμάτων»²⁸² (Kracauer, ό.π.: 21).

Όταν ο André Breton χαρακτήρισε το 1920 την αυτόματη γραφή ως μία πραγματική φωτογραφία της σκέψης (Breton, στο Τσατσούλης, 1996: 415), αυτό που υπαινισσόταν ήταν πως η φωτογραφία μοιάζει με το πλατωνικό *έπιθυμητικόν* (το οποίο συγγενεύει με το συκώτι), υπό την έννοια ότι είναι αποκομμένη από την ορθολογική θέαση της πραγματικότητας και παράγεται από τη «γοητεία των ειδώλων και των φαντασμάτων της νύχτας και της ημέρας» που ο κάτοχος/δημιουργός της, «όταν ξαναβρίσκει τα λογικά του, τα αναπολεί και προσπαθεί να ερμηνεύσει, παραδεχόμενος ότι «οι φωτογραφίες καθρεφτίζουν απάνω τους αυτό που είχε βιώσει χωρίς να το έχει δει, να το έχει αντιληφθεί, και που τώρα του αποκαλύπτεται μέσω αυτών» (ό.π.: 360).

Για τον Breton, ο οποίος –σύμφωνα με τον Τσατσούλη– κρίνει ως επιτακτική την ανάγκη της απαλλαγής «από την επιβεβλημένη, μέσα από τους αιώνες, σημειοποιημένη σκέψη και γλώσσα» (Breton, ό.π.: 105 επ.) και την «αποδέσμευση του σημείου από τη γνώση, στο εσωτερικό της οποίας σημαίνει κάτι» (Breton, ό.π.: 29), η σουρεαλιστική φωτογραφική εικόνα απεικονίζει μια επανασημειοποιημένη πραγματικότητα (ό.π.: 121). Θα μπορούσε να υποστηριχθεί, ωστόσο, ότι αυτό δεν περιορίζεται μόνο στις σουρεαλιστικές φωτογραφίες.

Κατά τη Susan Sontag, στη φωτογραφία ενυπάρχει, από τις απαρχές της ήδη, η υπόσχεση της εκδημοκρατικοποίησης όλων των εμπειριών μέσω της *μετάφρασής* τους σε εικόνες (Sontag, 2005: 5). Φτάνοντας, μάλιστα, σε επίπεδα αφαιρετικότητας άπιαστα για τη γλώσσα, η φωτογραφία δεν αποτελεί μόνο αναπαράσταση του πραγματικού, αλλά και του φαντασιακού (Michel Fais, στο Papargyriou, 2015: 145).

Η φωτογραφία αποτελεί αναμφίβολα ξεχωριστή γλώσσα και σημειωτικό σύστημα²⁸³, λειτουργώντας ως πιστή και άμεση μαρτυρία μιας πραγματικότητας, που ίσως δεν έχει ακόμα «ιδωθεί».

²⁸² Για την ακρίβεια, όπως αναφέρει ο Μισέλ Φάις, «η φωτογραφία καταγράφει τη ματιά και το κέντρο βάρους του ατόμου που κρατά την κάμερα. ‘Βλέπουμε αυτό που βλέπουμε ή βλέπουμε αυτό που είμαστε;’» (Michel Fais, στο Papargyriou, 2015: 145). Όπως, μάλιστα, επισημαίνει, «ο φωτογράφος φωτογραφίζεται από τα υποκείμενά του» (Michel Fais, ό.π.: 151).

²⁸³ Πολλώ δε μάλλον δεδομένου του ότι έχει συγκριθεί με τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τη μουσική.

26. Το animation ως ολιστικό έργο τέχνης

«The image stretches out into infinity, and leads to the absolute. And even what is known as the 'idea' of the image, many dimensional and with many meanings, cannot, in the very nature of things, be put into words. But it does find expression in art. When thought is expressed in an artistic image, it means that an exact form has been found for it, the form that comes nearest to conveying the author's world, to making incarnate his longing for the ideal».

Andrey Tarkovsky (Tarkovsky, 2003: 104)

«The function of the image, as Gogol said, is to express life itself, not ideas or arguments about life. It does not signify life or symbolize it, but embodies it, expressing its uniqueness».

Andrey Tarkovsky (Tarkovsky, 2003: 111)

«Οι κινούμενες εικόνες δεν είναι η τέχνη του σχεδίου που κινείται, αλλά η τέχνη της κίνησης που σχεδιάζεται. Αυτό που συμβαίνει μεταξύ των καρτέ είναι πολύ πιο σημαντικό από αυτό που υπάρχει σε κάθε καρτέ. Οι κινούμενες εικόνες ως εκ τούτου είναι η τέχνη του χειρισμού των αόρατων διάκενων που βρίσκονται μεταξύ των καρτέ».

Norman McLaren (Bendazzi, Furniss, στο Κατσαρίδου, 2018: 14)

Τα πρώτα ψήγματα αυτού που αποκαλούμε σήμερα «animation» ανάγονται στην παλαιολιθική εποχή, όπου εξυπηρετούσαν θρησκευτικούς, μυστικιστικούς, επιστημονικούς, ενημερωτικούς, εκπαιδευτικούς²⁸⁴ και ψυχαγωγικούς σκοπούς (Pikkov, 2010: 14). Στο σπήλαιο Λασκώ έχουν ανακαλυφθεί τοιχογραφίες που απεικονίζουν ζώα με πολλά πόδια, σε υπερτεθειμένες θέσεις, σε μια προσπάθεια να αποδοθεί η κίνηση ζωγραφικά, ενώ αντίστοιχες παραστάσεις απεικονίζονται –πολύ αργότερα βέβαια– και σε πήλινα αγγεία ηλικίας περίπου 5.200 χρόνων που έχουν βρεθεί στο Ιράν. Εικάζεται, μάλιστα, ότι χάρη στο γύρισμα του τροχού κεραμικής που είχε ήδη ανακαλυφθεί εκείνη την εποχή, ήταν πράγματι δυνατή η παρουσίαση κινούμενων εικόνων.

Σε γενικό πλαίσιο, πλέον ως animation μπορεί να οριστεί η προβολή μιας σειράς από δισδιάστατες ή τρισδιάστατες εικόνες (ή θέσεις, στην περίπτωση που χρησιμοποιούνται κούκλες, πλαστελίνη και παρόμοια μέσα), που εναλλάσσονται με μεγάλη ταχύτητα, έτσι ώστε να δημιουργείται στον θεατή η ψευδαίσθηση²⁸⁵ της

²⁸⁴ Για παράδειγμα, προσπαθούσαν να απεικονίσουν την κίνηση των ουρανίων σωμάτων.

²⁸⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η λέξη που χρησιμοποιείται για τα καρτούν στα Γερμανικά είναι *Trickfilm* (Pikkov, 2010: 26).

κίνησης (ό.π.: 14). Επειδή, δηλαδή, το ανθρώπινο μάτι έχει την ικανότητα να διατηρεί ένα μετείκασμα για ένα δωδέκατο του δευτερολέπτου μετά την παύση του ερεθίσματος, εάν προβάλλεται μία αλληλουχία ελαφρώς διαφοροποιημένων εικόνων με συγκεκριμένη ταχύτητα, δημιουργείται η ψευδαίσθηση της κίνησης, που, όμως, δεν είναι παρά μια οφθαλμαπάτη (ό.π.: 14).

Ακολούθησαν διάφορες άλλες μέθοδοι, με πιο γνωστές το φενακιστοσκόπιο, το πραξινοσκόπιο και το γνωστό ξεφύλλισμα ενός βιβλίου, όμως το animation άρχισε ουσιαστικά να αναπτύσσεται με την έλευση της κινηματογραφίας και με τους animators της Disney τη δεκαετία του 1930. Η Disney, μάλιστα, αποτέλεσε την εταιρεία που εισήγαγε για πρώτη φορά ήχο σε ταινία κινουμένων σχεδίων και που δημιούργησε την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία animation.

Η «παραδοσιακή» τεχνική που εφαρμοζόταν ως επί το πλείστον κατά τον 20^ο αιώνα, δηλαδή ο σχεδιασμός ελαφρώς διαφοροποιημένων μεταξύ τους εικόνων σε χαρτί και η φωτογράφισή τους σε φιλμ κινούμενης εικόνας μπροστά από ένα φόντο, έχει αντικατασταθεί κατά τον 21^ο αιώνα σταδιακά από τη χρήση υπολογιστικών συστημάτων, αν και κάποιοι παραγωγοί συνδυάζουν τις παλιές με τις νέες τεχνικές (βλ. «tradigital» < traditional + digital). Παράλληλα, οι καλλιτέχνες έχουν στη διάθεσή τους πλέον μία πληθώρα τεχνικών και μέσων: το δισδιάστατο και τρισδιάστατο animation, το animation με πηλό ή πλαστελίνη, το stop-motion animation, το animation χωρίς κάμερα, στο οποίο οι φιγούρες ζωγραφίζονται απευθείας στο φιλμ, και το πειραματικό animation, στο οποίο σπάνε οι φόρμες, αποτελούν μερικά από τα πολλά είδη που συναντώνται σήμερα.

Όσον αφορά τη λέξη «animation²⁸⁶» αυτή καθαυτή, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, όταν ο όρος απαντάται μεταφρασμένος, αποδίδεται ως «κινούμενο σχέδιο», κάτι το οποίο περιορίζει το σημασιακό εύρος του αγγλικού «animation», λαμβάνοντας υπόψη και τα είδη και τις τεχνικές που προαναφέρθηκαν, και ενισχύει τη λανθασμένη αντίληψη που θέλει τις ταινίες animation να είναι αποκλειστικά για παιδιά, η οποία οφείλεται στη συνειρμική ταύτιση του όρου με τις παιδικές ταινίες κινουμένων σχεδίων.

Ίσως ο καλύτερος δυνατός μεταφρασμένος όρος να είναι αυτός που χρησιμοποιείται στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου, στο

²⁸⁶ Για τον Daniel Irabien, η λέξη αυτή δεν είναι πλέον βοηθητική για τους καλλιτέχνες, καθώς έχει γίνει συνώνυμη με την τεχνική και δεν μπορεί πλέον να μεταδώσει το βάθος του animation (Irabien: 3).

οποίο διδάσκεται και αυτή η τέχνη. Ο τίτλος του μαθήματος στο πρόγραμμα σπουδών είναι «Εμψύχωση Εικόνας». Η «εμψύχωση» βρίσκεται αρκετά κοντά στην ετυμολογία της αρχικής, η οποία προέρχεται από τη λατινική «anima²⁸⁷». Μιλάμε, λοιπόν, για την τέχνη της εμψύχωσης, για την τέχνη που εμψυσά ζωή σε κάτι, παρόλο που αυτό το κάτι δεν είναι παρά σχέδια, κούκλες χωρίς ζωή και βούληση, οι οποίες παίρνουν ζωή από το κοινό τους. Πρόκειται για τη μορφή τέχνης, το όνομα της οποίας ανάγεται στην αρχαϊκή κοσμοαντίληψη, στην οποία η ανθρωπότητα και το ζώωδες ήταν το ένα και το αυτό. Anima, animal, animation.

Υποστηρίζεται, μάλιστα, ότι ο πρώτος θεωρητικός του animation υπήρξε ο Πλάτων, ο οποίος μέσω της *Αλληγορίας του Σπηλαίου* αιχμαλώτισε άρτια τον πυρήνα του (Pikkon, 2010: 31). Για την ακρίβεια, οι ταινίες animation αποτελούν μία αναστροφή της *Αλληγορίας του Σπηλαίου*, καθώς οι άνθρωποι ακούνε και βλέπουν τον κόσμο των ιδεών στην οθόνη, ενώ κάθε στοιχείο της ταινίας είναι η ιδέα από κάτι («φορέας νοήματος», κατά τον Balázs, ή «σημείο», κατά τον Lotman) που βρίσκεται στον κόσμο εκτός «σπηλιάς» (ό.π.: 130).

Στην τέχνη του animation, ο ρόλος του θεατή είναι καίριος, καθώς καλείται να νοηματοδοτήσει όσα βλέπει, συμπληρώνοντας διάφορα «κενά» (Silvio, 2010: 431) και επισυνάπτοντας προσωπικές του εμπειρίες στις ιδέες που παρουσιάζονται (Pikkon, 2010: 130). Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει και ο Ülo Pikkon, «η κίνηση στο animation δεν λαμβάνει χώρα στην οθόνη, αλλά στον νου του θεατή» (ό.π.: 14), ενώ, παρομοίως, ο Sergei Eisenstein γράφει ότι η κίνηση των ματιών που τρέχουν κατά μήκος της σχεδιασμένης γραμμής μιας οροσειράς μπορεί να αναγνωσθεί ως το «τρέξιμο» της ίδιας της γραμμής (Eisenstein, Jay, 1988: 122).

Το animation ως μέσο (Bordwell, Thompson, στο Κατσαρίδου, 2018: 13) έρχεται σε αντιδιαστολή με τη ζωντανή δράση (live-action) (ASIFA, ό.π.: 15, Irabien: 1) και με τον κινηματογράφο²⁸⁸. Αρχικά, το animation προηγείται χρονικά του κινηματογράφου (ό.π.: 1), και, αν και για πολλούς θεωρείται κινηματογραφικό υποείδος, όχι μόνο δεν είναι υποείδος, αλλά ούτε καν είδος (genre) του κινηματογράφου (Κατσαρίδου, 2018: 16). Αντιθέτως, όταν πρόκειται για animation,

²⁸⁷ Ωστόσο, όπως σημειώνει η Μαρία Α. Κατσαρίδου, «ο Paul Wells υποστηρίζει ότι η λέξη προέρχεται από το λατινικό ρήμα animare (εμψυχώνω) και όχι από το ουσιαστικό anima (ψυχή)» (Κατσαρίδου, 2018: 13).

²⁸⁸ Στις απαρχές του, το animation δεν γινόταν αποδεκτό ούτε από τις σχολές κινηματογράφου, λόγω της συγγένειάς του με τις καλές τέχνες, αλλά ούτε και από τις σχολές καλών τεχνών, λόγω της θεώρησής του ως κινηματογραφικό είδος (Κατσαρίδου, 2018: 8).

προτιμάται ο όρος «μορφή» (form), καθώς «οι ταινίες κινούμενων εικόνων δεν είναι είδος κινηματογράφου, αλλά, αντίθετα, περιλαμβάνουν όλα τα είδη» (ό.π.: 13). Μία από τις βασικότερες διαφορές μεταξύ του κινηματογράφου και του animation είναι ότι ο κινηματογράφος βρίσκεται πιο κοντά στη ζωή²⁸⁹ (Λότμαν, 1982: 43), ενώ στο animation οι εικόνες δεν αποτελούν αναπαραγωγή ή υποκατάστατο, αλλά συνάντηση με μία εντελώς διαφορετική πραγματικότητα (Michael Camille, στο Levitt, 2014: 128). Υποστηρίζεται, μάλιστα, ότι το animation και ο κινηματογράφος μιλούν με την ίδια γλώσσα, όμως το animation μιλά μία διάλεκτο αυτής (Irabien: 2, Pikkon, 2010: 114).

Το animation είναι γλώσσα²⁹⁰ και σημειωτικό σύστημα²⁹¹. Όπως επισημαίνει ο Yuri Lotman, τα κινούμενα σχέδια δεν αποτελούν κινηματογραφικό είδος, αλλά ανεξάρτητη μορφή τέχνης με διακριτή καλλιτεχνική γλώσσα, μία γλώσσα που λειτουργεί με σημεία σημείων (ό.π.: 15). Παρ' όλα αυτά, ο Christian Metz, ο οποίος ασχολήθηκε με τη σημειολογία του κινηματογράφου, βασιζόμενος στη θεωρία του Saussure, υποστήριξε ότι ναι μεν δεν υπάρχουν αναλογίες μεταξύ της γλώσσας του κινηματογράφου και της φυσικής γλώσσας ως προς τις βασικές γλωσσικές μονάδες τους, αλλά και οι δύο διαθέτουν έναν κοινό συνταγματικό χαρακτήρα, όπως αποδείχτηκε κατά τη συγκριτική μελέτη προτάσεων και αυτόνομων αφηγηματικών μονάδων, δηλαδή πλάνων²⁹² (Κατσαρίδου, 2018: 61 επ.). «Περνώντας από τη μία εικόνα στις δύο, η ταινία γίνεται γλώσσα, η οποία, όπως οι φυσικές γλώσσες, παράγει ομιλία (discourse) μέσα από παραδειγματικές και συνταγματικές πράξεις» (Metz, ό.π.: 61).

Για τον Yuri Lotman, από την άλλη, «ο μηχανισμός των αντιπαραβολών και διαφοροποιήσεων που ενώνει τις κινηματογραφικές εικόνες σε μια διήγηση μπορεί να θεωρηθεί ότι προέρχεται από τη γραμματική του κινηματογράφου», ενώ, παράλληλα, «ο κινηματογράφος έχει κι αυτός το λεξικό του: οι φωτογραφίες των προσώπων και των πραγμάτων γίνονται τα σημεία αυτών των προσώπων και αυτών των πραγμάτων

²⁸⁹ Δεν υπάρχει θάνατος στο animation, γιατί δεν υπάρχει ον, ύπαρξη (Levitt, 2014: 128).

²⁹⁰ Στο ερώτημα εάν το animation θα αποτελέσει κάποτε μια νέα, καθολική γλώσσα (ή έστω τμήμα αυτής), η απάντηση τείνει να είναι θετική. Στην Ιαπωνία, συγκεκριμένα, μια χώρα με μεγάλη παραγωγή animation, όπου η παρουσία του animation είναι έντονη και σε άλλα μέσα, η γλώσσα βασίζεται κατά κύριο λόγο σε εικονογράμματα που ομοιάζουν με τα φυσικά αντικείμενα που σημειοδοτούν (Pikkon, 2010: 42).

²⁹¹ Για την ακρίβεια, πρόκειται για ένα σύνθετο σημειωτικό υπερ-σύστημα που αποτελείται «από ένα σύνολο ατέραιων συστημάτων» και αρθρώνεται από δύο κατηγορίες συστημάτων, την εικονικά και την ηχητική (Λαγόπουλος, Boklund-Λαγοπούλου, 2016: 247).

²⁹² Για τον Metz, «η σκηνή και η σεκάνς αντιστοιχούν σε συγκεκριμένους τύπους σύνταξης» (Κατσαρίδου, 2018: 62).

και λειτουργούν σαν λεκτικές ενότητες» (Λότμαν, 1982: 72). Επιπλέον, σε πρώτο επίπεδο, τα φωνήματα αντιστοιχούν στο μοντάζ των πλάνων, και, σε δεύτερο επίπεδο, οι προτάσεις αντιστοιχούν στις αφηγηματικές φράσεις του κινηματογράφου (ό.π.: 111 επ.).

Η γλώσσα του animation αποτελεί μεν διακριτή γλώσσα, αλλά, παράλληλα, συνιστά και μία μείξη των επιμέρους γλωσσών των τεχνών, των οποίων παρουσιάζεται ως σύνθεση. Οι περισσότερες ταινίες animation βασίζονται σε κάποια ιστορία-αφήγηση, είναι επηρεασμένες από τη θεατρική τέχνη, σχετίζονται με τη μουσική και τον χορό²⁹³ μέσα από τον ρυθμό και την επανάληψη και φέρουν στοιχεία της τέχνης της εικονογράφησης και της καρικατούρας. Ως εκ τούτου, το animation, για τον Ülo Pikkon, αποτελεί ένα είδος καθολικής γλώσσας που μοιάζει με τη φυσική ως προς τον ρυθμό και το σημειωτικό της σύστημα, αν και είναι πολύ πιο καθολική από αυτήν και πλησιάζει περισσότερο τον χορό (Pikkon, 2010: 28 επ.). Σε κάθε περίπτωση, μία λέξη που προσδιορίζει την τέχνη του animation είναι η αρχαιοελληνική *δεΐξις*.

Από την πλευρά των ίδιων των καλλιτεχνών, τέλος, η animator Lucia Bulgheroni αναφέρει σε μία συνέντευξή της ότι η γλώσσα του υποσυνείδητου είναι πλασμένη από animation, ότι –τουλάχιστον στη δική της περίπτωση– οι σκέψεις της είναι ζωγραφισμένες εικόνες και ότι το animation αποτελεί ένα άριστο μέσο για την απεικόνιση ολόκληρης της διάστασης της συνείδησης (Lucia Bulgheroni, στο Kroustallis, 2018). Όπως σημειώνει πάλι ο Ülo Pikkon, η ταινία animation, στην ουσία, αποτελεί μια οπτικοποιημένη ιδέα (Pikkon, 2010: 165).

Για όλους τους παραπάνω λόγους, το animation, ως καλλιτεχνικό είδος, στη σύγχρονή του μορφή, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ολιστικού έργου τέχνης²⁹⁴ (< γερμ. Gesamtkunstwerk) του 20^{ού} και του 21^{ου} αιώνα. Όπως για τον Richard Wagner²⁹⁵ –στον οποίον αποδίδεται ο όρος *Gesamtkunstwerk*, αν και χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1827 από τον Γερμανό

²⁹³ Ο ίδιος ο McLaren πίστευε πως κάθε ταινία animation ήταν ένα είδος χορού (Brian Ashbee, στο Pikkon, 2010: 29).

²⁹⁴ Το Gesamtkunstwerk έχει αποδοθεί στα Ελληνικά, μεταξύ άλλων, ως «ολικό καλλιτέχνημα», ως «καλλιτέχνημα του όλου» και ως «συνολικό καλλιτέχνημα» (Pavis, 2006: 350-352). Στην παρούσα εργασία έχει επιλεγεί ο όρος «ολιστικό έργο τέχνης».

²⁹⁵ Σύμφωνα με τον Wagner, ο λόγος, το αρσενικό στοιχείο, γονιμοποιεί τη μουσική, το θηλυκό στοιχείο. Το πνεύμα και το συναίσθημα, η όραση και η ακοή θεωρούνται ενωμένα διά των συναισθήσεων. «Ο χορός, η μουσική και η ποίηση» –και όχι απαραίτητα η ποίηση, όπως την εννοούμε σήμερα, δηλαδή η ποίηση με λέξεις– «είναι τρία αδέλφια που γεννήθηκαν μαζί με τον κόσμο. [...] Από τη φύση τους είναι αχώριστα» (Wagner, στο Pavis, 2006: 350 επ.).

συγγραφέα και φιλόσοφο K.F.E. Trahndorff– το ολιστικό έργο τέχνης προέκυπτε από τον εν χώρο συγκερασμό και την όσμωση μεταξύ εικαστικών και παραστατικών τεχνών –με χαρακτηριστικό παράδειγμα το μουσικό δράμα (music drama)–, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας ολιστικής μορφής τέχνης, ενός θεάματος στο οποίο διαγράφονται «τα όρια των επιμέρους τεχνών» –βλ. της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής, του χορού, της μουσικής, του θεάτρου και της ποίησης που αλληλεπιδρούν όχι μόνο μεταξύ τους, αλλά και με τον δέκτη (τον *θεατακροατή*)²⁹⁶– «στο όνομα του απείρου που τις διαπερνά όλες» (Adorno, 2005: 86, Παντελάκη, 2016α), έτσι και ο animator λειτουργεί «κανιβαλιστικά».

Εφόσον κάθε ταινία animation συνιστά το αποτέλεσμα του συγκερασμού της ζωγραφικής, της λογοτεχνίας, της μουσικής, της φωτογραφίας, της υποκριτικής, της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής, της κινηματογραφίας, καθώς και διαφόρων άλλων τεχνών σε διάφορους βαθμούς και αναλογίες²⁹⁷ –και, μάλιστα, όλα αυτά τα αναλαμβάνει πολλές φορές το ίδιο πρόσωπο (ιδίως στις μικρότερες ή/και πειραματικές παραγωγές)–, και, εφόσον τα προσφορότερα κάθε φορά στοιχεία από όλες τις τέχνες αξιοποιούνται κατά τη δημιουργία ταινιών animation για τη διαμόρφωση ενός νέου έργου τέχνης, μιας ολοκληρωμένης ενιαίας μορφής που τις ενώνει και τις διαφυλάσσει, το animation είναι ένα ολιστικό έργο τέχνης, ένα Gesamtkunstwerk.

Μέσα από την τέχνη της εμπύχωσης, οι ταινίες animation (με τη λέξη *animation*, προερχόμενη από τη λατινική *anima*, να ανάγεται στην αρχαϊκή κοσμοαντίληψη, στην οποία η ανθρωπότητα και το ζώδες ήταν το ένα και το αυτό, βλ. *anima*, *animal*, *animation*) αιχμαλωτίζουν μια πραγματικότητα που ξεφεύγει, το ανέφικτο ή αδύνατο που ζωντανεύει προσαρμοσμένο στα μέτρα του δημιουργού. Το

²⁹⁶ Το πειραματικό animation θα μπορούσε να συσχετιστεί με τις θέσεις του Hans Blumenberg περί δημιουργίας γνώσης μέσω εικόνων που δεν προκαλούνται λεκτικά. Τέτοιου είδους ταινίες ερεθίζουν τη φαντασία του δέκτη, χωρίς να την ικανοποιούν, αναθέτοντάς του μάλλον την αποστολή να εργαστεί ο ίδιος. Κατά τον Blumenberg, δεν χρειάζεται να εκφράζονται τα πάντα, πρέπει να υπάρχει χώρος για σκέψη, χώρος για εργασία, και αυτό που κείται κάτω από τις μεταφορές και τους μοδισμούς της γλώσσας είναι και αυτό που βρίσκεται πιο κοντά στην αλήθεια, αν και η «αναγνωσιμότητα του κόσμου» είναι μια υπόθεση ατομική (Blumenberg, 1986, Παντελάκη, 2016α).

²⁹⁷ Ενδέχεται, επίσης, οι διάφορες τέχνες να βρίσκονται σε αντιπαράθεση μεταξύ τους (βλ. τεχνική της αποστασιοποίησης). «Προσκαλούνται, λοιπόν, οι αδελφές τέχνες στο σπίτι μας, όχι για να φτιάξουν ένα 'ολικό έργο τέχνης', μέσα στο οποίο εγκαταλείπονται κι ακυρώνονται, αλλά για να προαγάγουν το κοινό έργο, η καθεμιά με το δικό της τρόπο. Οι σχέσεις τους συνίστανται στην αποστασιοποίηση των μεν από τις δε» (Μπρεχτ, στο Pavis, 2006: 352).

έργο τέχνης παύει να αποτελεί φορέα νοήματος²⁹⁸, αλλά ενσωματώνει το μήνυμα στην ουσία του, αναπαριστά αυτό για το οποίο μιλά, μέσω της αλληλεπίδρασης των μέσων (βλ. διακαλλιτεχνικότητα²⁹⁹/interartion/Interkünstlerität), πολυμεσικά και διαμεσικά.

Επειδή μία μορφή τέχνης δεν αρκεί για την πλησιέστερη προσέγγιση του «όλου», το animation επιστρατεύει, δανείζεται και ενσωματώνει στοιχεία από πολύ περισσότερες της μιας τέχνες³⁰⁰, και τα πάντα, από το χρώμα και την αποτύπωση της κίνησης μέχρι τον ήχο, τη ροή του χρόνου και το σενάριο –το οποίο υπάρχει πάντοτε, αλλά δεν εκφράζεται πάντοτε με λέξεις– σημαίνουν κάτι (Παντελάκη, 2016α). Ο παρονομαστής του κλάσματος συνεπώς μικραίνει, αν θεωρήσουμε ότι ο ονομαστής παραμένει πάντα ο ίδιος: 1.

Το animation, λοιπόν, ως ολιστικό έργο τέχνης, ακολουθώντας ίσως μία μινιμαλιστικά κανιβαλιστική τακτική και δανειζόμενο τα προσφορότερα κάθε φορά στοιχεία από όλες τις τέχνες, πραγματώνεται σε μια προσπάθεια επιστροφής της γλώσσας στην αρχέγονη κατάστασή της, εκεί όπου η σκέψη δεν συνίσταται σε έννοιες, αλλά σε ποίηση, εικόνα και συναίσθημα (ό.π.).

Η έλξη του ατόμου για το animation αποδίδεται στην ανάγκη του για μύθους και στην τάση του προς τον τοτεμισμό (Pikkon, 2010: 36), μέσω του οποίου ανέκαθεν αναδεικνύονταν η ισχύς και η παντοδυναμία των θεών με έναν τρόπο που ήταν κατανοητός και κοινός για όλους, ανεξαρτήτως πολιτισμικού και αξιακού υποβάθρου, με απώτερο στόχο τη μεταξύ τους επικοινωνία (ό.π.: 38). Όπως οι ανιμιστικοί χαρακτήρες του παρελθόντος –των οποίων παρουσία υπήρχε σε όλες τις ηπείρους και σε όλα τα έθνη, αποτελώντας, στην ουσία, ένα καθολικό φαινόμενο– αποσκοπούσαν στην επικοινωνία (ό.π.: 39), έτσι και το animation, μέσα από την αφηρημένη φύση³⁰¹

²⁹⁸ «Ο σκοπός της τέχνης δεν είναι να αναπαράγει απλώς τούτο ή το άλλο αντικείμενο, αλλά να το κάνει φορέα νοήματος» (Λότμαν, 1982: 31). Γι' αυτό και «καθετί που σε ένα φιλμ πηγάζει από την τέχνη έχει ένα νόημα, είναι φορέας πληροφορίας» – και η πληροφορία αυτή, στην περίπτωση του animation, είναι «εξαιρετικά συμπυκνωμένη» (ό.π.: 68).

²⁹⁹ Σύμφωνα με την Irina O. Rajewsky, ο όρος «διακαλλιτεχνικότητα» καθιερώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1990. Η Rajewsky διακρίνει τρία βασικά πεδία διακαλλιτεχνικότητας/διαμεσικότητας: α) τις διακαλλιτεχνικές αναφορές, β) τη μεταφορά από ένα μέσο σε ένα άλλο, και γ) τον συνδυασμό των μέσων (Rajewsky, 2002: 15 επ.).

³⁰⁰ Υπό μία έννοια, και πάντοτε τηρουμένων των αναλογιών, όλα αυτά θα μπορούσαν να ισχύουν και για τα video games.

³⁰¹ Σύμφωνα με τον Scott McCloud, οι αφηρημένες εικόνες επιτρέπουν στους θεατές να τις ερμηνεύουν με μεγαλύτερο εύρος σε σχέση με μια ρεαλιστική απεικόνιση, και, συνεπώς, οι εμψυχωμένοι χαρακτήρες ενσαρκώνουν ένα ευρύτερο και συνθετότερο σημειωτικό σύστημα από ό,τι οι ίδιοι οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες (McCloud, στο Pikkon, 2010: 153 επ.).

του που αφήνει περιθώρια στη φαντασία και διατηρεί και προάγει την αρχαία ανιμιστική αίσθηση του κόσμου (ό.π.: 45), αποτελεί ένα ισχυρό κανάλι για τη μετάδοση μηνυμάτων (ό.π.: 42). Και, αφού στην κάθε τέχνη που χρησιμοποιεί την όραση και εικονικά σημεία υπάρχει μόνο ένας πιθανός καλλιτεχνικός χρόνος, και αυτός είναι το παρόν, όπως επισημαίνει ο Lotman (Lotman, ό.π.: 52), η έννοια του κάθε «παρόντος» καθίσταται διαχρονική και υπερβαίνει τα εκάστοτε χρονικά πλαίσια.

Συμπερασματικά, όσα έχουν ειπωθεί για τις υπόλοιπες τέχνες μεμονωμένα, ισχύουν σωρευτικά στον ύψιστο βαθμό στην περίπτωση του animation, της τέχνης που φέρει δυνάμει στοιχεία από όλες τις καλές τέχνες³⁰², καθώς το «άρρητο» προσεγγίζεται εκεί πολλαχώς και πολλαχόθεν, ενώ η ολότητα και ο συγκερασμός των τεχνών μπορούν να θεωρηθούν –μέσω της ασάφειας ως προς το ποια τέχνη υπηρετεί ποια, του πολλαπλασιασμού των εντυπώσεων και της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ των διαφόρων τεχνών που συναντιούνται τελικά στις μύχιες σφαίρες του νου– ως κάποιου είδους «πανθεϊσμός», ενδεχομένως με ροπή προς τον «ολοκληρωτισμό», όπως συμβαίνει, συνήθως, σε κάθε φαινόμενο «συγκεντροποίησης».

³⁰² Που κι αυτές (μπορεί να ειπωθεί ότι) εμπεριέχουν η μία την άλλη.

26.1. Ολιστική τέχνη και μετάφραση

Σύμφωνα με τους αρχαίους μύθους –όπως μας πληροφορεί ο Yuri Lotman–, οι μούσες χόρευαν σε κύκλο, καθώς οι Έλληνες πάντοτε έβλεπαν έναν κύκλο στην τέχνη, μια ολότητα διαφορετικών, αλλά αμοιβαία απαραίτητων πτυχών χαρακτηριστικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Κατά τη νεωτερική εποχή, ωστόσο –και, κυρίως, από την ύστερη Αναγέννηση και κυρίως στον 19^ο αιώνα–, δημιουργήθηκαν διαφορετικοί κλάδοι, καθένας από τους οποίους άρχισε να αναπτύσσεται απομονωμένος από τους υπόλοιπους (Lotman, στο Gherlone, 2013: 397).

Για τον Johann Wolfgang von Goethe, μάλιστα, ένα από τα πιο εντυπωσιακά δείγματα της παρακμής της τέχνης είναι όταν βλέπουμε τις ξεχωριστές μορφές της να ανακατεύονται μεταξύ τους (Goethe, 1980: 11), ενώ και ο Thomas Mann θεωρούσε ότι η τέχνη είναι ολοκληρωμένη και τέλεια σε καθεμιά από τις μορφές της, χωρίς να χρειάζεται να προβεί κανείς σε άθροισμα των ειδών της για την εκπλήρωση του καλλιτεχνικού ιδεώδους (Παντελάκη, 2016α). Αλλά και στον ορισμό της *Αισθητικής* του Γεράσιμου Μαρκαντωνάτου διαβάζουμε ότι «η προσπάθεια για ενοποίηση όλων των φαινομένων αισθητικής μορφής, που επιχειρήθηκε από μερικούς με στόχο την ανεύρεση μιας κοινής προέλευσης αυτών, δεν είναι μόνο μέθοδος επισφαλής, αλλά και παραπλανητική (Μαρκαντωνάτος, 2008: 39).

Ο χορός, η μουσική και η ποίηση, όμως, για παράδειγμα, «είναι τρία αδέρφια που γεννήθηκαν μαζί με τον κόσμο» και «από τη φύση τους είναι αχώριστα», καθώς «ο λόγος και το αρσενικό στοιχείο γονιμοποιούν τη μουσική ή το θηλυκό στοιχείο· το πνεύμα και το συναίσθημα, η όραση και η ακοή θεωρούνται ενωμένα διά των συναισθήσεων» (Βάγκνερ, στο Pavis, 2006: 350 επ.). Και για τον Yuri Lotman, όμως, όπως ακριβώς διαφορετικές επιστήμες κατανοούν διαφορετικές πτυχές της ζωής και δεν μπορούν να αντικατασταθούν από μία και μόνη καθολική επιστήμη, έτσι και διαφορετικές μορφές τέχνης δημιουργούν διαφορετικές αμοιβαία μη μεταφράσιμες εικόνες της πραγματικότητας³⁰³ (Lotman, στο Gherlone, 2013: 392). Με άλλα λόγια, μόνο μέσα από τη σύνθεση των τεχνών και την καλλιτεχνική πολυγλωσσία³⁰⁴ μπορεί να επιτευχθεί μία σύνθετη εικόνα της πραγματικότητας (ό.π.: 392, 398). Κι αυτό, γιατί

³⁰³ Με αυτή τη θέση σχετίζεται η έννοια της «μονο-πολλαπλότητας» που αναφέρει η Laura Gherlone (Gherlone, 2013: 397).

³⁰⁴ «Η πανσοφία μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της παγγλωσσίας» έγραφε και ο George Steiner (Steiner, 2004: 351).

«οι τέχνες μπορούν να παραβάλλονται, γιατί όλες στηρίζονται στην ποιητική λειτουργία» (Jakobson, στο Αναγνωστάκη³⁰⁵, 1988: 46). «Τέλειο» έργο τέχνης, πάντως, δεν υπάρχει.

³⁰⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η Νόρα Αναγνωστάκη στο ίδιο βιβλίο εξισώνει τη μετάφραση με την κριτική αποτίμηση: «Ακούγοντας το Δεύτερο Κοντσέρτο του Ραχμάνινωφ και βλέποντας συγχρόνως πίνακες του Μόντριαν, υπέθετα πως αυτές οι δραστηριότητες εξισώνονταν με μian ανάγνωση της Συντεχνίας [του Βαγενά], και ίσως-ίσως και με μια κριτική της αποτίμηση, δηλαδή με μια μετάφρασή της σε ήχους, γεωμετρικά σχήματα και χρώματα, ένα ολόκληρο σύνταγμα σημείων σε ασυνεχή διάταξη μέσα στο χώρο (φυσικά και στο χρόνο)» (Αναγνωστάκη, 1988: 45).

Συμπεράσματα

«Ο όρος Verwindung υποδηλώνει, όπως ο ίδιος ο Heidegger είχε εξηγήσει στους γάλλους μεταφραστές του, αποδοχή (‘παραίτηση’) αλλά και ‘βάθεμα’, ‘ανάρρωση’, ‘θεραπεία’, όπως επίσης και ένα ‘στρέφειν’, ‘διαστρέφειν’. Verwinden σημαίνει να προχωρά κανείς πέραν της μεταφυσικής, αποδεχόμενος τη μεταφυσική και παραμένοντας εντός των ορίων της μεταφυσικής, ενώ ταυτοχρόνως αναζητά τρόπο θεραπείας απ’ αυτήν, στρέφοντάς την προς μια διαφορετική κατεύθυνση, έτσι ώστε να αποδυναμώσει τόσο αυτήν όσο και την ισχυρή έννοια του Είναι που της αντιστοιχεί».

Αλεξάνδρα Μουρίκη, *Μεταμορφώσεις της αισθητικής* (Μουρίκη, 2005: 154)

Η γλωσσοφιλοσοφία είναι δύσκολο να ξεφύγει από την παγίδα της μεταφυσικής. Ακόμα και όταν όσοι ασχολούνται με αυτή διαθέτουν γνώσεις Γλωσσολογίας και επιστημονικής δεοντολογίας, η καθαρότητα του πνεύματος και η ευφραδής απόδοση δεν συνεπάγονται αναγκαστικά και τεκμηριωμένη, επιστημονική πρόταση. Τα θεωρητικά κείμενα του Walter Benjamin και του George Steiner που αποτέλεσαν θεμέλιους λίθους της παρούσας εργασίας και εφалτήρια για περαιτέρω θεωρητική σκέψη κατέστησαν εκ των ων ουκ άνευ την αναζήτηση ερεισμάτων από άλλους χώρους του επιστητού και από άλλες πηγές.

Στον πυρήνα ολόκληρης της εργασίας βρίσκεται η διασημειωτική μετάφραση, καθώς γύρω από αυτήν στρέφονται με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο όλα της τα κεφάλαια. Η τυπολογία και οι ορισμοί του «τιτάνα» και εμπνευστή της Roman Jakobson, όμως, αν και αδιαμφισβήτητα ορόσημα στην επιστήμη της Μετάφρασης, δεν αρκούσαν για την υποστήριξη των θέσεων εν προκειμένω – και λογικό, μιας και έχει παρέλθει παραπάνω από μισός αιώνας από τη διατύπωσή τους (χωρίς ο παράγοντας «χρόνος» να καθιστά κάτι αναγκαστικά ληξιπρόθεσμο). Χάρη σε θεωρίες μεταγενέστερων μελετητών, ωστόσο, η «ομπρέλα» του όρου *διασημειωτική μετάφραση* έχει ανοίξει τόσο πολύ, ώστε πλέον να μπορεί να γίνει λόγος περί διασημειωτικής μετάφρασης όχι μόνο σε περιπτώσεις μεταφοράς από ένα ρηματικό σημειωτικό σύστημα σε ένα μη ρηματικό σημειωτικό σύστημα και αντιστρόφως, αλλά και σε περιπτώσεις μεταφοράς μεταξύ δύο μη ρηματικών σημειωτικών συστημάτων. Οι θεωρίες ποικίλλουν, οι τυπολογίες, οι ονομασίες και οι ορισμοί το ίδιο, όμως η ουσία είναι η ίδια: η μεταφορά από ένα μη ρηματικό σημειωτικό σύστημα σε ένα μη ρηματικό σημειωτικό σύστημα μπορεί να θεωρηθεί μετάφραση, και δη διασημειωτική.

Ο Yuri Lotman με την εμβληματική φράση του πως «η στοιχειώδης πράξη της σκέψης συνιστά μετάφραση» (Lotman, 1990: 143) και ο Hongwei Jia, ο οποίος με τη φράση του περί μετατροπής «μιας ιδέας στον νου σε ένα κείμενο» λαμβάνει υπόψη του την «ιδέα στον νου» ως πρωτότυπο σε μια διαδικασία ενδοσημειοσφαιρικής– και, κατ’ επέκταση, δυνάμει υπερσημειοσφαιρικής– μετάφρασης (Jia, 2017: 42 επ.), αποτέλεσαν κατ’ ουσίαν τα νέα εφελθήρια.

Με δεδομένο το ότι η μετάφραση αφορά πάντοτε σε κείμενα, εξετάστηκε και επιβεβαιώθηκε ότι δεν υπάρχουν μόνο λεκτικά/γλωσσικά κείμενα, αλλά και μη λεκτικά/γλωσσικά σημειωτικά συστήματα, τα οποία απαντώνται, επομένως, και στον χώρο της τέχνης, προϋποθέτοντας ένα νόημα, μια λειτουργία και την υποβολή τους σε ερμηνεία – και αυτά όχι πάντοτε αναγκαστικά. Για τη σημειωτική, συλλήβδην, κάθε σημειωτικό σύστημα προσεγγίζεται ως κείμενο. Αναπόφευκτα, λοιπόν, σημειωτική ήταν και η προσέγγιση της παρούσας εργασίας, με βασική επιρροή από τη σχολή Μόσχας-Ταρτού. Το κύριο σημείο, πάντως, είναι πως, για τη σημειωτική, μετάφραση είναι η μεταφορά από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο, ανεξαρτήτως του εάν αυτά είναι γλωσσικά είτε όχι.

Η ενασχόληση με το σημείο προϋποθέτει «επί-σκεψη» των διδαγμάτων του Ferdinand de Saussure περί σημειολογίας, σημαίνοντος και σημαινόμενου, από τη μία πλευρά, και του Charles Sanders Peirce περί σημειωτικής, σημείου/αναπαριστώμενου, αντικειμένου και ερμηνεύματος, από την άλλη. Αν και υπήρχαν ήδη λιγότερο ή περισσότερο άμεσες αναφορές στα γραπτά των παραπάνω [ο de Saussure έγραφε ότι η γλώσσα δεν είναι το μοναδικό σύστημα σημείων που εκφράζει ιδέες και ότι υπάρχουν και συστήματα χωρίς άρθρωση σε φυσική γλώσσα (Saussure, στο Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 130) και ο Peirce επισήμαινε ότι «όλη η σκέψη είναι σε σημεία» (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2010)], χρειάστηκε να περάσουν δεκαετίες, μέχρι να διατυπωθεί εναργέστερα, μεταξύ άλλων, και από τον Yuri Lotman, ότι, στην πραγματικότητα, τα πάντα είναι σημείο και ότι η έννοια του κώδικα είναι τόσο ευρεία όσο και αυτού. Για τη σημειωτική του πολιτισμού, μάλιστα, δημιουργός κώδικα είναι ο ανθρώπινος νους, «καθώς ο νους είναι που παράγει τα νοητικά αντικείμενα που αποκαλούμε σημεία και σημασίες, καθώς και τις συμβάσεις που τα συνδέουν μεταξύ τους» (Barbieri, 2008a: 579), ενώ, για τη βιοσημειωτική –στης οποίας το πεδίο καθοριστική είναι και πάλι η συμβολή της σχολής Μόσχας-Ταρτού–, σημειωτικό σύστημα θεωρείται ακόμα και αυτό της πρωτεϊνoσύνθεσης.

*«Τι είναι μετάφραση; Επί πίνακι
ενός ποιητή το ωχρό κι αγριωπό κεφάλι,
του παπαγάλου η στριγκλιά, πιθήκου φλυαρία,
κι άγρια σύληση νεκρών».*

Vladimir Nabokov (Steiner, 2004: 412)

Η ύπαρξη σκέψης δεν προϋποθέτει ύπαρξη γλώσσας – τουλάχιστον όχι υπό την ευρεία, συνήθη έννοια, μιας και η έλευση αυτού του είδους γλώσσας έπεται. Εντούτοις, υπάρχει «γλώσσα της σκέψης», η επονομαζόμενη «νοησιακή γλώσσα» (mentalese), η οποία διαθέτει τη δική της δομή και η οποία δεν συνίσταται σε λέξεις, αλλά σε νοητικές εικόνες. Αυτή η γλώσσα, μάλιστα, ενυπάρχει στον άνθρωπο και είναι κατά κάποιον τρόπο «καθολική».

Η συμβατική, φυσική γλώσσα είναι αυθαίρετη και *μετάφραση* ταυτοχρόνως. Αυθαίρετη, ακριβώς επειδή αποτελεί αποτέλεσμα σύμβασης και εξωτερικών κανόνων, και μετάφραση, επειδή μετα-φράζει τη νοησιακή γλώσσα, περιορίζοντας τη σκέψη, τεμαχίζοντας, τμηματοποιώντας και φιλτράροντάς τη. Η νοησιακή γλώσσα, απεναντίας, για την οποία μιλά και ο Steven Pinker, αποτελεί τη «lingua franca» του νου και είναι απλούστερη, πλουσιότερη, καθολική και ενδιάθετη– απόδειξη: τα άτομα χωρίς γλωσσική ικανότητα και τα μωρά. Πρόκειται για μία γλώσσα που μοιάζει με αυτό που ο Noam Chomsky, από γλωσσολογική σκοπιά, αποκαλεί «μύχια δομή» και με αυτό που ο Walter Benjamin, από φιλοσοφική σκοπιά, αποκαλεί «καθαρή γλώσσα».

Η ύπαρξη σημείων προϋποθέτει επικοινωνία, δηλαδή πομπό και δέκτη. Στην περίπτωση που εξετάσαμε, αυτά τα δύο ταυτίζονται. Όσο για τη σωσσυριανή διάκριση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου (ή και για την αντίστοιχη του Peirce), θεωρούμε ότι στο σημειωτικό σύστημα της σκέψης το σημαίνον και τη σημαινόμενο, όχι μόνο ομοιάζουν και συγχέονται, αλλά αλληλοκαλύπτονται και ταυτίζονται. Εναλλακτικά, θα μπορούσαμε να προτείνουμε ότι το σημειωτικό σύστημα της σκέψης αποτελεί ένα «ημιτελές» σημειωτικό σύστημα, τα σημαινόμενα των σημείων του οποίου ενυπάρχουν σε αυτό, ενώ τα σημαίνοντα εντοπίζονται έξωθεν αυτού και στην ουσία είναι οι λέξεις, οι νότες, τα χρώματα και ούτω καθεξής, ανάλογα με τον εκάστοτε τρόπο έκφρασης.

Αναφέρθηκε και παραπάνω ότι η σκέψη αποτελεί ένα μη λεκτικό σημειωτικό σύστημα, το οποίο απαρτίζεται από επιμέρους μη λεκτικά σημεία. Συνεπώς, η μεταφορά από αυτό το σύστημα, από το σημειωτικό σύστημα της νοησιακής γλώσσας, στο σημειωτικό σύστημα της φυσικής γλώσσας συνιστά, αν μη τι άλλο, μεταφραστική πράξη.

Με βάση το διευρυμένο, πλέον, περιεχόμενο των όρων *διασημειωτική μετάφραση*, *ενδογλωσσική μετάφραση*, *σημείο*, *σημείωση* και *σημειωτικό σύστημα*, όπως παρουσιάστηκε και αναλύθηκε στην παρούσα εργασία, δηλαδή, μεταξύ άλλων, δεδομένης της απόδοσης στο «σημειωτικό σύστημα» της σκέψης –της προγλωσσικής έκφρασης– του καθεστώτος του μη ρηματικού σημειωτικού συστήματος, η μετάβαση από το σημειωτικό σύστημα της σκέψης στο σημειωτικό σύστημα του λόγου –της γλώσσας– μπορεί να θεωρηθεί ότι συνιστά τόσο διασημειωτική όσο και ενδογλωσσική μεταφραστική πράξη. Διασημειωτική, υπό την έννοια της μετάβασης από ένα μη ρηματικό σε ένα ρηματικό σημειωτικό σύστημα, και (ευθεία ή/και αντίστροφη) ενδογλωσσική, υπό την έννοια μιας διαδικασίας που πραγματοποιείται στο ένδον της γλώσσας χρονικά και εξελικτικά, συγχρονικά και διαχρονικά.

Τηρουμένων των αναλογιών, κάθε απόπειρα επιστροφής στην περί ης ο λόγος «γλώσσα αφετηρίας», είτε πρόκειται για την *αδαμιαία* του Eich, είτε για την *καθαρή* του Benjamin, είτε για τη *νοησιακή* του Pinker, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συνιστά, όχι απλώς πράξη διασημειωτικής μετάφρασης, αλλά και αντίστροφη ενδογλωσσική μετάφραση, με τις λέξεις, όμως, πάνω στις οποίες ο χρόνος δρα καταλυτικά, ενδεχομένως να μην αποτελούν πάντοτε –σε κάποιο σημείο της πορείας– φορτίο του οχήματος αυτού που ξεκινά από τη «γλώσσα αφετηρίας» (ή που, αντιστρόφως, καταλήγει σε αυτήν ως «γλώσσα αφίξεως», ανάλογα με την κατεύθυνση, προς την οποία δείχνει το βέλος αυτής της αμφίδρομης διαδικασίας).

Η τέχνη αποτελεί σημειωτικό σύστημα και το έργο τέχνης σημείο. Το έργο τέχνης –και συγκεκριμένα το μη λεκτικό έργο τέχνης, στις μορφές που εξετάστηκε στην παρούσα εργασία (α) σωματικό (και πειραματικό) θέατρο, β) χορός, γ) μουσική, δ) ζωγραφική – φωτογραφία – animation), μπορεί, με βάση όλα όσα αναφέρθηκαν στο κύριο σώμα της εργασίας, να θεωρηθεί ως μετάφρασμα από τρεις πλευρές. Ως μετάφρασμα, το

πρωτότυπο του οποίου είναι ένα άλλο έργο τέχνης –οπότε πρόκειται εμφανώς περί διασημειωτικής μετάφρασης–, και ως μετάφρασμα, το πρωτότυπο του οποίου βρίσκεται στον πυρήνα της ανθρώπινης νόησης, στη σκέψη, και το οποίο συνιστά το αποτέλεσμα μιας μετάβασης από τον «ιδεαλισμό» στον «ρεαλισμό».

Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, όμως, όχι μόνο πηγάζει από το δεύτερο προαναφερθέν πρωτότυπο, αλλά παράλληλα συνιστά και μία τινί τρόπον απόπειρα επιστροφής σε αυτό, όχι τόσο μέσω μιας διασημειωτικής μεταφραστικής πράξης, όπως παρουσιάστηκε και αναλύθηκε, αλλά μέσω μιας, μάλλον ενδόμυχης και ασυνείδητης, «αντίστροφης ενδογλωσσικής μεταφραστικής διαδικασίας» από («)ενδιάθετο λόγο(» σε («)ενδιάθετο λόγο(»).

Το μη λεκτικό έργο τέχνης, λοιπόν, θεωρήθηκε στην παρούσα εργασία α) ως αποτέλεσμα *διασημειωτικής μετάφρασης* (με πρωτότυπο ένα άλλο έργο τέχνης), β) ως αποτέλεσμα *διασημειωτικής μετάφρασης* (με πρωτότυπο ό,τι προηγείται της λεκτικής έκφρασης) και γ) ως απόπειρα *αντίστροφης* (και ευθείας) «*ενδογλωσσικής*» *μετάφρασης*.

Οι λέξεις είναι το ασθενέστερο εκφραστικό στοιχείο γι' αυτό και η περί ης ο λόγος «επιστροφή» σε αυτό που δεν δύναται να εκφραστεί με λέξεις, επειδή ακριβώς δεν συνίσταται σε λέξεις, στην κοινή σε όλους «μητρική» γλώσσα, συνιστάται να πραγματοποιείται μέσω καθολικότερων μέσων, βρισκόμενων πλησιέστερα στα αρχέτυπα, στη συλλογική μνήμη και στο συλλογικό ασυνείδητο.

Ποιοι είναι αυτοί οι τρόποι που προτείνονται συγκεκριμένα, όμως;

Η τέχνη του σωματικού θεάτρου αναδεικνύει το σώμα ως αφηγητή που φέρει τη συλλογική μνήμη αιώνων και κουβαλά μια αρχέγονη αλήθεια. Τα «εκφωνήματα» του σώματος, δηλαδή οι χειρονομίες και οι κινήσεις, κινούνται μεταξύ ενστίκτου και θεατρικών συμβάσεων και λειτουργούν πάντοτε μεταφορικά, συμβολικά και ιερογλυφικά, και μέσω της σωματικό και παραγλωσσικό τω τρόπω αφήγησης ιστοριών και μετάδοσης συναισθημάτων και νοημάτων με μία σωματική γλώσσα που διαθέτει τα δικά της σημεία. Σε συνδυασμό, μάλιστα, με τις λειτουργίες που επιτελούν τα υπόλοιπα στοιχεία μιας παράστασης σωματικού θεάτρου (φωνή, μουσική, σκηνικά,

κοστούμια κ.λπ.), αυτή η μορφή τέχνης μπορεί να συμβάλει στην επίτευξη μιας «καθαρότητας».

Η χειρνομιακή προέλευση της φυσικής γλώσσας είναι δεδομένη. Η γλώσσα εμφανίστηκε μεταγενέστερα, για να περιορίσει το νόημα³⁰⁶, το παγόβουνο που βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας, και, συνεπώς, δεν μπορεί να κριθεί, από μία σκοπιά, ως το καταλληλότερο εργαλείο για την επιστροφή σε μια προ-γλωσσική κατάσταση που θα συμβάλει στην καλύτερη και πιστότερη άρθρωση της εμπειρίας, στην επίτευξη μεγαλύτερης *ισοδυναμίας* μεταξύ του κόσμου των αισθήσεων και των σημείων που κατασκευάζονται, για να τον αναπαραστήσουν. Το σωματικό θέατρο, απεναντίας, διαβαίνει *αντίστροφα* το μονοπάτι που οδήγησε στη δημιουργία της γλώσσας, για να το επαναχαράξει. Υπερβαίνοντας το βαβελικό γλωσσικό φράγμα, καταφεύγει στο «καθολικό» σώμα, το οποίο βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με το συναίσθημα, και οι συμβολικές κινήσεις του οποίου –οι οποίες δυνάμει γίνονται κατανοητές από όλους, τουλάχιστον τους κοινωνούντες την ίδια πολιτισμική κληρονομιά– ανάγονται σε αρχέτυπα που είναι κοινά, αλλά, ως επί το πλείστον, άρρητα, υπογραμμίζοντας την καθολικότητα της μύχιας ανθρώπινης επικοινωνιακής κατάστασης και όχι τις αναπόφευκτες επιμέρους πολιτισμικές διαφορές (Ben-Zvi, 1972: 83).

Το σώμα στο σωματικό θέατρο φέρει την ιστορία του κόσμου και κινείται υπερ-σημειωτικά, αποσκοπώντας στην ανακάλυψη μιας καθολικότερης και ευρύτερα κατανοητής γλώσσας πέρα από τις λέξεις και στην επιστροφή σε αυτή. Συνεπώς, ο ηθοποιός του σωματικού θεάτρου δρα και ο ίδιος «μεταφραστικά», με εργαλείο και «ενδιάμεσο» το σώμα του. Με παραδείγματα τις παραστάσεις *Αναφορά σε μια Ακαδημία* και *Βούτσεκ* που σκηνοθέτησε η Ελένη Παργινού και που βασίζονταν στα ομώνυμα έργα του Franz Kafka και του Georg Büchner αντίστοιχα, τόσο μέσα από τη σκηνοθετική σύλληψη όσο και μέσα από τα ίδια τα έργα αυτά καθαυτά, το ζώωδες προσεγγίζει το ανθρώπινο, αλλά και το ανθρώπινο επισημαίνεται ως κάτι που δεν απέχει πολύ από το ζώωδες – και όλα αυτά με έμμεσες αναφορές στη γλώσσα και στον ανθρώπινο πολιτισμό και την κοινωνία εν γένει. Η αφηγηματική χρήση του σώματος καθιστά δυνατή με μη λεκτικά μέσα την παρουσίαση του αδιεξόδου της ύπαρξης.

³⁰⁶ «Τάφος» σημαίνει «σήμα». Από το «σήμα» βγαίνει το «σημείο». Οι λέξεις είναι σημεία, οι τάφοι του λόγου. Τις ξαναγεννάνε οι ομιλητές (Κεντρωτής: υλικό διαλέξεων).

Στην ουσία, στην περίπτωση των δύο αυτών παραστάσεων, πρόκειται για μεταφορικό και κυριολεκτικό τω τρόπω δημιουργικές μεταφράσεις του πρωτοτύπου –ό,τι αυτό μπορεί να συνεπάγεται–, οι οποίες, όμως, δεν συντελούνται τόσο «διασημειωτικά» –από το κείμενο στη σκηνή–, όσο κυκλικά-ανακυκλωτικά και «αντιστρόφως ‘ενδογλωσσικά’»: από το πρωτότυπο, που, σε πρώτο επίπεδο, είναι μεν το γραπτό κείμενο, αλλά, σε δεύτερο επίπεδο, είναι και η άρρητη ιδέα, πίσω σε αυτό που ομοιάζει στη νοησιακή-«καθαρή» γλώσσα που παρουσιάστηκε σε αντίστοιχα κεφάλαια της παρούσας εργασίας – εκεί όπου το «πράγμα» και η «λέξη» ταυτίζονταν, απουσία λέξεων. Και ακριβώς επειδή αυτή η γλώσσα δεν συνίσταται σε λέξεις, βρίσκεται πλησιέστερα στα αρχέτυπα, στη συλλογική μνήμη και στο συλλογικό ασυνείδητο. Μεταφράσεις, δηλαδή, από ενδιάθετο λόγο σε ενδιάθετο λόγο, με γέφυρα και εργαλείο το σώμα – και η επιλογή του Kafka και του Büchner, και δη των συγκεκριμένων έργων, σαφώς και δεν ήταν τυχαία.

Μέσα από την τέχνη του χορού, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί ως προαιώνια –μιας και οι καταβολές της γλώσσας είναι χειρονομιακές και όλα τα είδη γλώσσας σχετίζονται με τις κινήσεις του σώματος–, καθολική και παγκόσμια γλώσσα που λειτουργεί ως σημειωτικό και επικοινωνιακό σύστημα, διατηρείται η μνήμη και ο πολιτισμός και υπηρετείται μια τέχνη «[...] εκφράζουσα τα/διανοήματα και φανερώνουσα τα μη/φαινόμενα· [...]», όπως σημείωνε ο Λουκιανός (Λουκιανός: [36 επ.]). Πρόκειται, συνεπώς, για μία «καθαρή» γλώσσα του νου.

Όσον αφορά το αργεντίνικο τάνγκο, συγκεκριμένα, έναν χορό-μνημείο παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, αποτελεί κι αυτό μια γλώσσα με δομή, που παράγει νόημα συμβολίζοντας περισσότερα από όσα δηλώνει, δεδομένου του ότι, μέσω του χορού, που είναι ανοιχτός σε ερμηνείες, το άτομο οδηγείται στην πηγή της γλώσσας, η οποία βιώνεται με το σώμα, στην καθολική αρχέγονη έκφραση.

Όπως και στην περίπτωση του σωματικού θεάτρου, έτσι και στην περίπτωση του χορού, το σώμα δεν μπορεί να πει ψέματα. Ο χορός αποτελεί γλώσσα με κανόνες μεν, καθολικότερη και «αυθεντικότερη» της λεκτικής δε.

Η μουσική, ως επικοινωνιακό και σημειωτικό σύστημα και ως «γλώσσα», αποτελεί ένα «καθολικό», του οποίου η καθολικότητα έγκειται τόσο στα σύμβολά της όσο και σε χαρακτηριστικά και ιδιότητες που τα υπερβαίνουν, όπως στην ικανότητά της να ασκεί παρόμοια επίδραση σε ανθρώπους προερχόμενους από εντελώς διαφορετικούς πολιτισμούς. Η μουσική και η γλώσσα, άλλωστε, αναπτύχθηκαν από μία κοινή «πρωτο-λειτουργία» που, κατά κύριο λόγο, ήταν μουσικής φύσεως, και μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά σε επίπεδο δομής, αλλά και σε νευρολογικό επίπεδο. Επίσης, τα παραπάνω αποτελούν απόδειξη πως τα κοινά βιώματα (εν)υπάρχουν στους λαούς ανεξαρτήτως χωροχρονικής απόστασης.

Ίσως ο αυτοσχεδιασμός να είναι αυτός που παρέχει τη δυνατότητα έκφρασης με μεγαλύτερη ακρίβεια, αποτελώντας ένα νέο έργο, βασισμένο στο παλιό. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, καθώς η μουσική χαρακτηρίζεται από την ταύτιση μορφής και περιεχομένου, με αποτέλεσμα να θεωρείται η τελειότερη μορφή τέχνης, βρίσκεται, συνεπώς, ίσως πλησιέστερα στην προσωσσυριανή «νοησιακή γλώσσα», για την οποία έχει γίνει λόγος στην παρούσα εργασία.

Η εικόνα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδέα –άλλωστε, μοιράζονται την ίδια ετυμολογική ρίζα–, με τη φαντασία και με τη σκέψη – συνεπώς, και με τον λόγο, του οποίου προηγείται. Δεδομένου του ότι συνιστά επικοινωνιακό σύστημα, η ζωγραφική, επομένως, αποτελεί μια μορφή γραφής, ένα μη λεκτικό, μεταφράσιμο σημειωτικό σύστημα μέσω του οποίου αναπαριστώνται έννοιες, και οι πίνακες ζωγραφικής αποτελούν σημειωτικά φαινόμενα. Άλλωστε, τα πρώτα γράμματα, στην ουσία, ήταν εικόνες.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η τέχνη της φωτογραφίας. Μέσω των φωτογραφιών, τις οποίες χαρακτηρίζει ο ρεαλισμός και η διαφάνεια, γίνονται αντιληπτές πληροφορίες που ίσως θα έμεναν στην αφάνεια. Οι φωτογραφίες αποτελούν κείμενα που είναι γραμμένα στη γλώσσα των φαινομένων που απεικονίζουν, όπως παρουσιάζονται μέσα από το φίλτρο της νοηματοδότησης του φωτογράφου. Η γλώσσα αυτή είναι δυνάμει καθολική και διεθνής και λειτουργεί ως ερμηνεία ενός κόσμου που αποκαλύπτεται μέσω αυτής. Μεταφράζοντας εμπειρίες και αναπαριστώντας το πραγματικό, αλλά και το φαντασιακό, η φωτογραφία, ως γλώσσα και σημειωτικό

σύστημα που συγκρίνεται με τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τη μουσική, μπορεί να θεωρηθεί ως πιστή και άμεση μαρτυρία μιας πραγματικότητας που ίσως δεν έχει ακόμα «ιδωθεί».

Το animation είναι, κι αυτό, γλώσσα και σημειωτικό σύστημα. Ως ανεξάρτητη μορφή τέχνης και ως μέσο, αναμειγνύει τις επιμέρους γλώσσες των τεχνών, των οποίων παρουσιάζεται ως σύνθεση³⁰⁷. Εφόσον, λοιπόν, κάθε ταινία animation συνιστά το αποτέλεσμα του συγκερασμού της ζωγραφικής, της λογοτεχνίας, της μουσικής, της φωτογραφίας, της υποκριτικής, της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής, της κινηματογραφίας, καθώς και διαφόρων άλλων τεχνών σε διάφορους βαθμούς και αναλογίες, και, εφόσον τα προσφορότερα κάθε φορά στοιχεία από όλες τις τέχνες αξιοποιούνται κατά τη δημιουργία ταινιών animation για τη διαμόρφωση ενός νέου έργου τέχνης, μιας ολοκληρωμένης ενιαίας μορφής που τις ενώνει και τις διαφυλάσσει, το animation –και, ειδικότερα, το σύγχρονο animation–, μπορεί να θεωρηθεί ως ολιστικό έργο τέχνης, ως ένα Gesamtkunstwerk.

Συμπερασματικά, όσα έχουν ειπωθεί για τις υπόλοιπες τέχνες μεμονωμένα, ισχύουν σωρευτικά στον ύψιστο βαθμό στην περίπτωση του animation, της τέχνης που μιλά με μια καθολική γλώσσα και φέρει δυνάμει στοιχεία από όλες τις καλές τέχνες, καθώς το «άρρητο» προσεγγίζεται εκεί –κυρίως μέσω της δείξεως– πολλαχώς και πολλαχόθεν. Στους αρχαίους μύθους οι μούσες χόρευαν σε κύκλο, και ίσως μέσα από τη σύνθεση των τεχνών και την καλλιτεχνική πολυγλωσσία να μπορεί να επιτευχθεί μία πληρέστερη και ακριβέστερη εικόνα της πραγματικότητας, εσωτερικής και εξωτερικής.

«If I can see far, it is because I stand on the shoulders of giants».

Isaac Newton

³⁰⁷ «Το Έν και το Όν πολλαχὴ λέγεται» επισήμαινε ο Παρμενίδης...

Καμία μετάφραση δεν μπορεί να είναι και δεν είναι «τέλεια», «κατά λέξη». Για να χαρακτηριζόταν ως τέτοια, θα έπρεπε να εξαλειφόταν κάθε διαφορά και να επιτυγχανόταν μία απόλυτη ταυτοσημία, μία πλήρης απόδοση του περιεχομένου του αρχικού κειμένου, μία τέλεια συνεννόηση. Κάτι τέτοιο, όμως, θα σήμαινε και το τέλος της, και, μάλιστα, όχι μόνο αυτής, αλλά και της επικοινωνίας εν γένει. Με αυτή την αφετηρία, καθίσταται εναργέστερο το ότι όσο απομακρυνόμαστε χρονικά (και εξελικτικά) από το όποιο («)πρωτότυπο(»), τόσο λιγότερο ακριβής είναι η μετάφραση –αναπόφευκτα–, αλλά και τόσο περισσότερη «μετάφραση» είναι. Η επικοινωνία και η μεταφρασσιμότητα είναι και ανάλογες και αντιστρόφως ανάλογες μεταξύ τους.

Μη μεταφρασσιμότητα, ωστόσο, δεν υπάρχει, καθώς τα πάντα μετα-φράζονται (δηλαδή: ξαναλέγονται) με κάποιον τρόπο, και η ισοδυναμία είναι πάντοτε εν διαφορά, όπως σημείωνε ο Roman Jakobson. Η μνήμη και οι αναμνήσεις, όμως, αυτοί οι καθοριστικής σημασίας παράγοντες κατά την ερμηνευτική και μεταφραστική διαδικασία, εξασθενούν με το πέρας του χρόνου και φθίνουν. Γι' αυτό και ο Γιώργος Κεντρωτής χαρακτηρίζει τη μετάφραση *μιμητική επανάληψη εν χρόνω*. Στην ουσία, πρόκειται για μιμήσεις, και η πιστότητα και η προδοσία είναι απλώς... θέμα χρόνου. Η ύπαρξη εμποδίων είναι ίσως αυτή που αποδεικνύει ότι πρόκειται περί μετάφρασης. Ίσως αυτό να υπονοούσε ο Yuri Lotman, όταν δήλωσε πως μόνο μια παλιά σκέψη μπορεί να μεταφραστεί ιδανικώς, αλλά και ο Φώτης Τερζάκης, όταν στα ερμηνευτικά σχόλια της μετάφρασης του Benjamin επισήμανε ότι «μόνο το απολύτως ασύλληπτο είναι απεριόριστα μεταφράσιμο» (Τερζάκης, στο Benjamin, 1999γ: 167).

Είναι σημαντικό να τονιστεί πως ούτε η αξία της φυσικής γλώσσας ούτε η αξία των επιμέρους γλωσσολογικών και άλλης φύσεως επιστημονικών και διεπιστημονικών θεωριών και ερευνών υποτιμώνται –φευ!– στην παρούσα εργασία. Δεν παρουσιάζονται γενικές αλήθειες, απλώς παρουσιάζεται μια «ιδέα» και προτείνεται μια διαφορετική θέαση της πραγματικότητας, από μια άλλη σκοπιά. Σημαντικό «στήριγμα» της επιλογής αυτής υπήρξε και το χωρίο από το ακαδημαϊκών σύγγραμμα του Σίμου Γραμμενίδη, της Τιτίκας Δημητρούλια, του Ευάγγελου Κουρδή, της Ελπίδας Λουπάκη και του Γεωργίου Φλώρου *Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις της Μετάφρασης*, στο οποίο αναφέρουν πως «καλούμε 'μεταφρασιολογία' την επιστήμη που μελετά το μεταφραστικό φαινόμενο. Θα μπορούσε να θεωρηθεί μία επιστήμη που έχει στόχο τη σκέψη, την παρατήρηση και τον προβληματισμό και όχι ως επιστήμη γνώσης» (Γραμμενίδης κ.ά., 2015: 21). Μέσα από μια στοχαστική διαδικασία προβληματισμού, επομένως, τα μεταφράσματα για τα οποία κάνει λόγο η παρούσα εργασία, υπό κάποιες

προϋποθέσεις, εντός ορισμένου πλαισίου και υπό μία έννοια, μπορούν να θεωρηθούν «πιστότερα». Τι προτείνεται, λοιπόν;

Αυτό που προτείνεται στην παρούσα εργασία είναι πως η μη λεκτική καλλιτεχνική δημιουργία, ανεξαρτήτως καλλιτεχνικού είδους, συνιστά πολλαπλή μεταφραστική πράξη. Συνεπώς, το μη λεκτικό καλλιτέχνημα συνιστά μετάφρασμα, και συγκεκριμένα: α) αποτέλεσμα *διασημειωτικής μετάφρασης* (με πρωτότυπο ένα άλλο έργο τέχνης), β) αποτέλεσμα *διασημειωτικής μετάφρασης*, γ) αποτέλεσμα ευθείας ενδογλωσσικής μετάφρασης (αν θεωρηθεί ότι παρακάμπτεται η φυσική γλώσσα, για να πραγματοποιηθεί το δ), με εκ νέου –κυκλική και ανακυκλωτική– επιστροφή στο «ένδον») και δ) απόπειρα *αντίστροφης «ενδογλωσσικής» μετάφρασης*. Στις περιπτώσεις β) και γ), το κύριο πρωτότυπο είναι ό,τι προηγείται της λεκτικής έκφρασης, δηλαδή μια σκέψη, μια ιδέα, μια αίσθηση που βρίσκεται εντός του ατόμου. Και επειδή ακριβώς (ούτε και) αυτή δεν συνίσταται σε λέξεις, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ένα «πιστότερο» («*μετάφρασμά*») της είναι το μη λεκτικό έργο τέχνης, ή, ακριβέστερα, ένα μη λεκτικό *ολιστικό* έργο τέχνης που λειτουργεί σαν μιας μορφής «συλλογική μετάφραση». Λέγεται, άλλωστε, ότι στις ενδογλωσσικές μεταφραστικές διαδικασίες σημειώνονται οι λιγότερες απώλειες. Η ανθρώπινη φύση, λοιπόν, είναι τουλάχιστον διπλά μεταφρασμένη, και η τέχνη δεν αποτελεί πρωτογενή έκφραση, αλλά δυνάμει ισοδύναμη μετάφραση της διάνοιας και του ψυχισμού, της έμπνευσης και της ανάγκης του ατόμου για δημιουργία.

Υπάρχει, δηλαδή, σημειωτικό σύστημα της σκέψης, του νου; Η απάντηση είναι «ναι», και είναι αποδεδειγμένο. Δεν πρόκειται για ένα μη σύστημα που παρουσιάζεται ως σύστημα. Πρόκειται για σύστημα. Συνεπώς, οι όροι που χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία –και σε σχέση με αυτήν– και προέρχονται από τους χώρους της Σημειωτικής και της Μεταφρασιολογίας δεν χρησιμοποιούνται μεταφορικά. Για τον λόγο αυτόν, όπου γίνεται χρήση εισαγωγικών, αυτά συνήθως βρίσκονται εντός παρενθέσεων.

Επειδή το κέντρο βάρους της εργασίας τέθηκε αλλού, δεν ερευνήθηκαν, δεν εξετάστηκαν, δεν αναλύθηκαν και δεν παρουσιάστηκαν ενδελεχώς στοιχεία αναφορικά με τη φύση των σημείων στο σημειωτικό σύστημα της σκέψης, με τους «κανόνες» που το διέπουν, καθώς και αναφορικά με το τι ορίζεται συγκεκριμένα, λόγου χάρη, ενδεικτικά και όχι περιοριστικά, ως εικόνα, δείκτης και σύμβολο, ως κώδικας, ως

σημαίνουν και σημαινόμενο³⁰⁸, ως ερμηνευμα, ως δείκτης και ως αντικείμενο και ερμηνευμα εντός του συστήματος αυτού. Κι αυτό, γιατί –πέρα από τον λόγο που αναφέρθηκε και που είναι και ο βασικότερος– αρμόδιες και πλέον κατάλληλες, για να αποφανθεί επί των επιμέρους ζητημάτων, είναι η Νευροεπιστήμη, η Νευρογλωσσολογία και οι συναφείς επιστήμες.

Ως βάση της εργασίας αξιοποιήθηκε η παραδοχή πως όλες οι όψεις των σημείων ή, αλλιώς, τα «σημαίνοντα» και τα «σημαινόμενα» –εάν χρησιμοποιηθεί ο διαχωρισμός του Saussure– στο σημειωτικό σύστημα της σκέψης ταυτίζονται, πράγμα που συμβαίνει –ή, τουλάχιστον επιχειρείται– και στις μη λεκτικές μορφές τέχνης που ερευνήθηκαν, στις οποίες, ουσιαστικά, αποδίδονται μέσω άλλων μεν, παρόμοιων δε σημείων τα σημεία της σκέψης. Συνεπώς, το εάν αυτό το σύστημα είναι δυσπρόστατο, τρισυπόστατο ή κάτι άλλο, δεν τέθηκε υπό εξέταση. Κατά τη μεταφορά από το σημειωτικό σύστημα της σκέψης στο σημειωτικό σύστημα των τεχνών, αυτό που αλλάζει είναι η μορφή – το περιεχόμενο παραμένει το ίδιο. Τα σημαίνοντα, άλλωστε, είναι αυτά που πρέπει να μεταφράζονται σε κάθε μεταφραστική διαδικασία.

Και αυτά τα «πρώτα» σημεία πώς δημιουργούνται; Πώς δημιουργούνται οι ιδέες; Ποιο είναι το δικό τους «πρωτότυπο». Ποιο είναι το αρχικό ερέθισμα που πυροδοτεί την έναρξη της μεταφραστικής διαδικασίας; Είναι αποτέλεσμα «εκ του μηδενός» δημιουργίας, εφεύρεσης, ή αποτελούν κι αυτά, με τη σειρά τους, «προϊόν επεξεργασίας»; Εκεί η κατάσταση περιπλέκεται ακόμα περισσότερο. Παρ' όλα αυτά, καθοριστικής σημασίας φαίνεται πως είναι οι αισθήσεις και τα συναισθήματα.

Για τον Friedrich Schleiermacher και τον Lawrence Venuti, μεταξύ άλλων, η ιδανική μετάφραση είναι η «ξενική», δηλαδή αυτή κατά την οποία το κοινό μεταφέρεται προς τον συγγραφέα, προς το πρωτότυπο, και όχι το αντίστροφο, κι αυτό συμβαίνει με τη συνδρομή ενός μεταφραστή που παραμένει «αόρατος» μεν, σαν τον διαολάκο που τσιγκλάει και σαν τη μύγα του Σωκράτη δε. Στην περίπτωση που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, συγγραφέας και μεταφραστής είναι τινί τρόπω το ίδιο πρόσωπο. Συνεπώς, έχουμε να κάνουμε με μια ιδιόμορφη και ιδιαίτερη περίπτωση αυτομετάφρασης, το αποτέλεσμα της οποίας, βέβαια, κοινωνείται και σε τρίτους. Το ίδιο το άτομο, μέσω των μη λεκτικών τεχνών, ωθεί τον εαυτό του στο να «ταρακουνηθεί», στο να προσεγγίσει ένα πρωτότυπο το οποίο μοιάζει ξεχασμένο και

³⁰⁸ Για τον Marcel Florkin, για παράδειγμα, ο γενετικός κώδικας είναι μια αντιστοιχία μεταξύ δομών και λειτουργιών, όχι μεταξύ σημείων και σημασιών (Florkin, στο Barbieri, 2008a: 594).

του οποίου ακόμα και την ίδια την ύπαρξη ενδεχομένως αγνοεί, μέσω μιας μεταφραστικής διαδικασίας που δεν διαφέρει και πολύ από την ψυχοθεραπευτική και την ψυχαναλυτική.

Η μεταφραστική διαδικασία αυτή, ως *déjà-vu*, μας επιτρέπει να αναζητήσουμε αυτό που προϋπάρχει ή έχει ξεχαστεί και που υπό άλλες συνθήκες δεν θα έβγαινε στην επιφάνεια. Υπό αυτή την έννοια, ναι, η μετάφραση είναι η μετά θάνατον ζωή του πρωτοτύπου και, στην ουσία, γίνεται πρωτότυπο (Benjamin, Derrida, στο Bassnett, 1998: 25).

Η συνθήκη της επικράτησης της λεκτικής, φυσικής γλώσσας παραπέμπει ίσως στη συνθήκη που επικρατεί στα αποικιοκρατικά καθεστώτα³⁰⁹, κατά τα οποία ο ιθαγενής προσπαθεί να «μιλήσει» την κυρίαρχη «γλώσσα» των «κατακτητών» που αποκρύπτει την ουσία, παραμελώντας και «θάβοντας» τη «μητρική» του: προσπαθεί να «μεταφράσει» (σ)τον «κατακτητή», τη «μητρική γλώσσα» και το ενδιάμεσο. Απεναντίας, οι μη λεκτικές τέχνες αναδύονται ως μια εναλλακτική, καθώς μέσω αυτών πραγματοποιείται μετάβαση σε μία μεταποικιοκρατική εποχή. Σε έναν παραλληλισμό με τους αντίστοιχους όρους του de Saussure³¹⁰, αυτή η μεταφραστική διαδικασία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «ηχομιμητική», και όχι τόσο «ονοματοποιητική», ή θα μπορούσε να παραπέμπει στην «εικόνα» (icon) του Peirce. Και πάλι, βέβαια, δεν προσεγγίζεται πλήρως το αρχικό πρωτότυπο, αλλά η επιστροφή και η πρόσβαση σε αυτό είναι ίσως ευκολότερη. Αν υπήρχε απόλυτη ταύτιση άλλωστε, δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος περί μετάφρασης.

Από θεοσοφική σκοπιά, μάλιστα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι είναι αναπόφευκτη η αδυναμία επιστροφής στον «χαμένο παράδεισο» της πρωταρχικής κατάστασης, της αρχικής «ετυμολογίας», της πρώτης «σημείωσης». Η παρούσα εργασία, όμως, δεν είναι θεοσοφική, αλλά μάλλον... μεταγλωσσική.

³⁰⁹ Η σημασία της σιωπής στη μετάφραση είναι βαρύνουσα, καθώς και η ίδια η σιωπή μπορεί να θεωρηθεί μετάφραση. Στην περίπτωση των αποικιοκρατικών καθεστώτων, η απουσία μετάφρασης μπορεί να θεωρηθεί ως διττή πολιτική πράξη: δεν μεταφράζεται το ξένο, για να μην γίνει «δικό», αλλά δεν μεταφράζεται ούτε και το «δικό», για να μην αποκαλυφθεί στο ξένο. Με τον ίδιο τρόπο, η μη μεταφρασσιμότητα της μη λεκτικής σκέψης μπορεί να ερμηνευτεί ως σιωπή, ως πολιτική πράξη, αυτοδίκαιη, από την πλευρά της φύσης, η οποία επιδιώκει να παραμείνει αμετάφραστη, για να μην κατακερματιστεί.

³¹⁰ Για τον Ferdinand de Saussure, στην περίπτωση της ονοματοποιίας (των ηχομιμητικών εκφράσεων) και των επιφωνημάτων, η αυθαιρετότητα του γλωσσικού σημείου αίρεται ως έναν βαθμό (de Saussure, 2011: 69).

Και τι είναι αυτό που ωθεί τον καλλιτέχνη ως άτομο στην καλλιτεχνική-μεταφραστική δημιουργία; Τι ωθεί το άτομο-καλλιτέχνη να γίνει μεταφράζον-δημιουργόν υποκείμενο; Τόσο η μεταφραστική όσο και η καλλιτεχνική δημιουργία συνιστούν απόπειρες εξερεύνησης, περιπλάνησης και απόδοσης νοήματος. Ενστικτώδεις απόπειρες να καλυφθεί η ανάγκη για έκφραση και για κοινωνία αυτού που ενυπάρχει στο άτομο, προς διατήρηση της μνήμης. Ξεκινάμε από την προβαβελική εποχή, από τη μη λεκτική γλώσσα, και επιστρέφουμε εκεί, λες και το αξιώνουν τα γονίδιά μας.

Στον πρώτο όροφο του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Κρακοβίας *MOCAK* φιλοξενείται η καλλιτεχνική εγκατάσταση του Grzegorz Klaman με τίτλο «Kunst macht frei» (2003), στο συνοδευτικό σημείωμα της οποίας ο επισκέπτης διαβάζει, μεταξύ άλλων, τα εξής: *«Το σκεπτικό είναι ότι, όπως ακριβώς η εργασία δεν απελευθέρωνε κανέναν 'εκεί', έτσι και η τέχνη δεν θα απελευθερώσει κανέναν 'εδώ'.* Πρόκειται για ένα πικρό αστείο σχετικά με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο καλλιτέχνης». Η απελευθέρωση ως έννοια δηλώνει την επανάκτηση μιας ελευθερίας που έχει απωλεσθεί. Για να απελευθερωθεί κανείς, δηλαδή, θα πρέπει να έχει υπάρξει ανελεύθερος (Παντελάκη, 2016β). Ανεξάρτητα, όμως, από το πόσο «ελεύθερη» μπορεί να είναι η άσκηση μιας τέχνης, το βέβαιο είναι ότι, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, απελευθερώνει. Επομένως, η επιγραφή αυτή, στην ουσία της, ίσως δεν είναι τόσο ειρωνική όσο φαντάζει και υπονοείται.

Η παρούσα διδακτορική διατριβή, με τον –σε μεγάλο βαθμό– διεπιστημονικό της χαρακτήρα, είχε ως στόχο να χαράξει ένα όσο το δυνατόν πιο εύκολα προσβάσιμο μονοπάτι που θα συνδέει τη Μετάφραση και την Τέχνη, ανοίγοντας ένα μικρό παράθυρο που θα διευρύνει, έστω στον ελάχιστο βαθμό, τον ορίζοντα της μεν και της δε. Τέλος, θα μπορούσε να αποτελέσει τη βάση για νέες έρευνες, τόσο γενικευτικού (που θα ενσωματώνουν αναφορές και σε άλλες μορφές τέχνης) όσο και εξειδικευτικού χαρακτήρα (μέσω της περισσότερο εις βάθος εξέτασης ενός από τα θέματα και τα ζητήματα τα οποία πραγματεύεται). Τι είναι, άλλωστε, η επιστήμη, παρά «η επιθυμία να προσαρμόσουμε το μικρότερο όνειρο στο μεγαλύτερο» όπως έγραφε ο Fernando Pessoa (Πεσσόα, 2005: 32).

Στα επιλεγόμενα της μετάφρασης των *Ανθέων του Κακού*, ο Γιώργος Κεντρωτής σημειώνει πως «ο μεταφραστής καλεί τον εαυτό του να φωτίσει τα πράγματα έτσι, ώστε να υπερβεί με όλη του τη δυναμικότητα το προθηματικό *μετά-* της μετάφρασης και να το μετατρέψει όχι απλώς σε *πρό-*, αλλά σε *πρωτό-*, και να έχει όχι

μόνο πρόφραση, αλλά πρωτόφραση» (Baudelaire, 2018: 836). Και, αν ο όρος *translator* στην εποχή του Shakespeare σήμαινε αυτόν που μεταφυτεύει λουλούδια, «λουλούδια» μεταφυτεύουν και οι καλλιτέχνες-μεταφραστές, ίσως, μεταξύ άλλων, για να βυθίζεται στη λήθη ο πραγματικός χαμένος παράδεισος και το πραγματικό δέντρο της γνώσης, που δεν είναι παρά η γνώση και η συνειδητοποίηση της θνητότητάς μας. Ας φανταστούμε ότι κάποια Αλήθεια βρίσκεται στον πυρήνα της Γης και ότι οι καλλιτέχνες αυτοί σκάβουν το έδαφος, για να τη βρουν. Τα χώματα, όμως, που βγάζει ο ένας πέφτουν μέσα στον λάκκο που ανοίγει ο άλλος. Παρ' όλα αυτά, οι ίδιοι εξασκούνται στο σκάψιμο, οι σπόροι ανακατεύονται, και η γη μπορεί να αναπνεύσει εκ νέου. Αρκεί, ωστόσο, να σηκώσουν το κεφάλι τους, για να δουν ότι τα δέντρα, κάτω από ίσκιο των οποίων σκάβουν, δεν είναι παρά ... μηλιές (Παντελάκη, 2016γ)!

Μήπως, λοιπόν, στην εποχή της τεχνικής, ο άνθρωπος θα πρέπει να τείνει ευήκοον ους και να αφουγκραστεί το είναι και το ον μέσα από σπουδαίους καλλιτέχνες, όπως πρότεινε ο Heidegger και όπως μεταφέρει τα λόγια του ο Γιάννης Λαζαράτος στις διαλέξεις του;

«Όσο πιο πολύ προχωράμε σε κάθε επιστήμη, φτάνουμε σ' ένα σημείο όπου ή πρέπει να αποφασίσουμε αυθαίρετα ότι μακρύτερα δεν θέλουμε να πάμε, ή να σταματήσουμε από κούραση, γιατί οδηγούμαστε από το ένα ανεξήγητο στο άλλο – και σε κάθε περίπτωση μένει, είτε το θέλουμε είτε όχι, το ακαθόριστο πέρα από το οποίο, κουρασμένοι ή φοβισμένοι, σταματάμε».

Φερνάντο Πεσσόα (Πεσσόα, 2005: 32)

Βιβλιογραφικές αναφορές:

- “Peirce’s Theory of Signs”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2010). Ανακτήθηκε από: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/> (01.10.2018).
- “Tango in Argentina”. *Welcomeargentina.com*. Ανακτήθηκε από: <https://www.welcomeargentina.com/tango/history.html> (10.03.2020).
- «Igor Stravinsky ‘ή Ιεροτελεστία της Άνοιξης’». Μουσείο Γουλανδρή Φυσικής Ιστορίας. Ανακτήθηκε από: <https://www.gnhm.gr/docs/istravinsky.pdf> (02.12.2020).
- «Tango, ο χορός των φτωχών μεταναστών της Αργεντινής. Περίμεναν έξω από τους οίκους ανοχής για να γοητεύσουν τις πόρνες και ο χορός τους διαδόθηκε στην Ευρώπη...». *Μηχανή του Χρόνου*. Ανακτήθηκε από: <http://www.mixanitouxronou.gr/tango-o-choros-ton-ftochon-metanaston-tis-argentinis-pou-perimenan-me-tis-ores-exo-apo-tous-ikous-anochis-prospathousan-na-goitefsoun-tis-ligostes-pornes-ke-o-choros-tous-diadothike-stin-evropi-i/> (12.05.2020).
- «Η περίφημη ομιλία του Μάνου Χατζιδάκι: Το Ρεμπέτικο, θεμέλιος λίθος της λαϊκής μουσικής» (31 Ιανουαρίου 2020). *Tvxs*. Ανακτήθηκε από: <https://tvxs.gr/news/san-simera/i-perifimi-omilia-toy-manoy-xatzidaki-rempetiko-themelios-lithos-tis-laikis-moysikis> (12.08.2020).
- «Μαρσέλ Μαρσό: Η μαγική τέχνη της σιωπής» (15 Νοεμβρίου 2019). *Tvxs*. Ανακτήθηκε από: <https://tvxs.gr/news/san-simera/marsel-marso-o-mpip-kai-i-magiki-texni-tis-siopis> (15.11.2019).
- ADORNO, Theodor W. (2005). *In Search of Wagner*. Trans. Rodney Livingstone. London, New York: Verso.
- ADORNO, Theodor W. (2002). *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullot-Kentor. London: Continuum.
- ADORNO, Theodor W. (2000). *Αισθητική Θεωρία (μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου)*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- ADORNO, Theodor W. (1973). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W., GILLESPIE, Susan (1993). “Music, Language, and Composition”. *The Musical Quarterly* 77(3), 401-414.
- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Language and Death: The Place of Negativity*. Trans. Karen E. Pinkus, Michael Hardt. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press.
- AGAWU, Kofi (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- AGAWU, Kofi (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- AGUIAR, Daniella, ATÁ, Pedro, QUEIROZ, João (2015). “Intersemiotic translation and transformational creativity”. *Punctum* 1(2), 11-21.
- AGUIAR, Daniella, QUEIROZ João (2009). “Towards a Model of Intersemiotic Translation”. *The international journal of the arts in society* 4, 203-210.
- AHMED, Arif (2011). “Ludwig Wittgenstein (1889-1951): Tractatus Logico-Philosophicus”. Barry Lee (ed.), *Philosophy of Language*. London, New York: Continuum, 76-84.
- AKTULUM, Kubilay (2017). “What Is Intersemiotics? A Short Definition and Some Examples”. *International Journal of Social Science and Humanity* 7(1), 33-36.
- AL OBEIDYINE, Jana (2017). “Re-educating the senses: exploring the role of Argentine tango in reshaping the sensory disposition of non-Argentinian urban practitioners”. Kendra Stepputat (ed.), *Dance, Senses, Urban Contexts. 29th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Herzogenrath: Shaker Verlag GmbH, 135-141. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/34214659/Re-educating_the_senses_Exploring_the_role_of_Argentine_tango_in_reshaping_the_sensory_disposition_of_non-Argentinian_urban_practitioners (03.03.2020).
- ALBRIGHT, Daniel (2009). *Music Speaks: On the Language of Opera, Dance, and Song*. Rochester: University of Rochester Press.
- ALDINHAS FERREIRA, Maria Isabel (2015). “Semiosis: The Dialectics of Cognition”. Peter Pericles Trifonas (ed.), *International Handbook of Semiotics*. New York: Springer, 1125-1138.
- ALDUAIS, Ahmed M. S. (2015). “Mentalese: the Conflict between Language and Thought”. *Научный результат* 4(6), 22-23.
- ARTAUD, Antonin (1999). *Collected Works. Volume Four*. Trans. Victor Corti. London: John Calder.
- ASHPERGER, Cynthia (2008). *The Rhythm of Space and the Sound of Time. Michael Chekhov’s Acting Technique in the 21st Century*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- ASSAQAF, Tareq Ali Eadaroos (2016). “Adaptation as a Means of Translation”. *International Journal of Science and Research (IJSR)* 5(1), 783-785.
- AYMAMÍ REÑÉ, Eva (2015). *Choreographing the Silence: Women Dancing Democracy in Post-Franco Spain (PhD thesis)*. Surrey: University of Surrey, School of Arts, Faculty of Arts and Human

- Sciences. Ανακτήθηκε από:
<http://epubs.surrey.ac.uk/808454/1/1.%20Thesis%20Manuscript%2C%20Finale%20.pdf>
 (25.02.2020).
- BADIOU, Alain (2005). "Dance as a Metaphor for Thought". *Handbook of Inaesthetics*. Trans. Alberto Toscano. Stanford: Stanford University Press, 57-71.
- BAILEY, Derek (1992). *Improvisation. Its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press.
- BAKER, Mona, SALDANHIA, Gabriela (eds.) (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Second Edition*. London, New York: Routledge.
- BALCI, Umut (2012). „Büchners ‚Woyzeck‘ und Brechts ‚Der gute Mensch von Sezuan‘: Die Entwicklung der deutschen Dramentradiation“. *Tribüne* 4, 33-36.
- BARBIERI, Marcello (2009). "A Short History of Biosemiotics". *Biosemiotics* 2, 221-245.
- BARBIERI, Marcello (2008a). "Biosemiotics: A new understanding of life". *Die Naturwissenschaften* 95, 577-599.
- BARBIERI, Marcello (2008b). "The Scylla and Charybdis of Biosemiotics". *Biosemiotics* 1, 281-284.
- BARBIERI, Marcello (2007). "Is the Cell a Semiotic System?". Marcello Barbieri (ed.), *Introduction to Biosemiotics*. Berlin: Springer, 179-207.
- BARNSTAPLE, Rebecca (2017). "Trading in Imaginaries: Locating Authenticity in Argentine Tango". *Phenomenology & Practice* 11(1), 43-57.
- BARTHES, Roland (1986). *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers, Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- BARTHES, Roland (1981). *Camera Lucida: reflections on photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- BASSNETT, Susan (2014). *Translation Studies. 4th ed*. London: Routledge.
- BASSNETT, Susan (1998). "When is a Translation Not a Translation?". Susan Bassnett, Andre Lefèvere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 25-40.
- BAUDELAIRE, Charles (2018). *Τα Άνθη του Κακού (μετάφραση, επιλεγόμενα: Γιώργος Κεντρωτής)*. Αθήνα: Gutenberg.
- BENJAMIN, Walter (2002a). "Aphorisms on Imagination and Color". Trans. Rodney Livingstone. Marcus Bullock, Michael W. Jennings (eds), *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 1, 1913-1926*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 48-49.
- BENJAMIN, Walter (2002b). "On Language as Such and on the Language of Man". Trans. Edmund Jephcott. Marcus Bullock, Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin, Selected Writings Volume 1, 1913-1926*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 62-74.
- BENJAMIN, Walter (1999α). «Για τη γλώσσα εν γένει και για τη γλώσσα του ανθρώπου». Walter Benjamin, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας (μετάφραση, εισαγωγή, επίμετρο: Φώτης Τερζάκης)*. Αθήνα: Νήσος, 35-58.
- BENJAMIN, Walter (1999β). «Το έργο του μεταφραστή». Walter Benjamin, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας (μετάφραση, εισαγωγή, επίμετρο: Φώτης Τερζάκης)*. Αθήνα: Νήσος, 59-78.
- BENJAMIN, Walter (1999γ). *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας (εισαγωγή, μετάφραση, επίμετρο: Φώτης Τερζάκης)*. Αθήνα: Νήσος.
- BENJAMIN, Walter (1991a). „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung“. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (eds.), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 431-469.
- BENJAMIN, Walter (1991b). „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (eds.), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Vol. II-1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 140-157.
- BENJAMIN, Walter (1923). „Die Aufgabe des Übersetzers“. Charles Baudelaire, *Tableaux Parisers. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*. Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach, VII-XVII.
- BENVENISTE, Émile (1981). «Η Φύση του Γλωσσικού Σημείου». Μπενβενίστ, Μπαρτ, Ντεριντά, Πιρς, Φουκώ, *Κείμενα Σημειολογίας (επιλογή, μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης)*. Αθήνα: Νεφέλη, 15-23.
- BEN-ZVI, Linda (1972). *The devaluation of language in avant-garde drama (Dissertation submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy)*. Norman: The University of Oklahoma.
- BERGER, John, MOHR, Jean (2016). *Another way of telling: a possible theory of photography*. London: Bloomsbury.
- BERLINER, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- BERMÚDEZ, José Luis (2003). *Thinking without Words*. Oxford: Oxford University Press.

- BERNHARDT, Rüdiger (2010). *Erläuterungen zu Georg Büchner*: Woyzeck. Hollfeld: C. Bange Verlag.
- BERTINETTO, Alessandro (2014). „Jazz als gelungene Performance: Ästhetische Normativität und Improvisation“. *ZÄK* 59(1), 105-140.
- BESSON, Mireille, SCHÖN, Daniele (2001). „Comparison Between Language and Music“. *Annals of the New York Academy of Sciences* 93(1), 232-258.
- BICÂT, Tina (2006). *The handbook of stag costume*. Marlborough: The Crowood Press.
- BJERSTEDT, Sven (2014). *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. Lund: Lund University.
- BLUMENBERG, Hans (1986). *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BOCKELMAN, Brian (2011). „Between the Gaucho and the Tango: Popular Songs and the Shifting Landscape of Modern Argentine Identity, 1895-1915“. *The American Historical Review* 116(3), 577-601.
- BODKY, Erwin (1960). *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge: Harvard University Press.
- BOGART, Anne (2005). *A director prepares. Seven essays on art and theatre*. London, New York: Routledge.
- BONDANELLA, Peter E. (1997). *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BORGES, Jorge Luis. (1999). „A history of the tango“. Trans. E. Allen, S. J. Levine, E. Weinberger. Eliot Weinberger (ed.), *Jorge Luis Borges: Selected Non-Fictions*. New York: Penguin.
- BOWIE, Andrew (1999). *Adorno, Heidegger and the meaning of music*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/642272/Adorno_Heidegger_and_the_meaning_of_music (28.07.2020).
- BRANDT, Anthony, GEBRIAN, Molly, SLEVC, L. Robert (2012). „Music and early language acquisition“. *Frontiers in Psychology* 3, Article 327.
- BRESNAHAN, Aili, (2016). „The Philosophy of Dance“. Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition)*. Ανακτήθηκε από: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dance/> (20.02.2020).
- BRIER, Søren (2008). „Bateson and Peirce on the Pattern that Connects and the Sacred“. Jesper Hoffmeyer (ed.), *A Legacy for Living Systems. Gregory Bateson as Precursor to Biosemiotics*. Berlin: Springer, 230-255.
- BRIER, Søren (2005). *The Paradigm of Peircian Biosemiotics (Invited paper based on a talk to the fifth Gathering in Biosemiotics in Urbino)*. Ανακτήθηκε από: <https://tidsskrift.dk/signs/article/download/26836/23600/0> (18.09.2018).
- BROCKETT, Oscar G., HILDY, Franklin J. (2013). *Ιστορία του θεάτρου. Πρώτος Τόμος (μετάφραση: Μάνος Βιεντζίκης, Αντιγόνη Γαϊτανά, Άγγελος Κεχαγιάς, Μαρία Χατζηεμμανουήλ)*. Αθήνα: KOAN.
- BROWN, David P. (2006). *Noise Orders: Jazz, Improvisation, and Architecture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- BROWN, Steven (2001). „Are Music and Language Homologues?“. *Annals of the New York Academy of Sciences* 930(1), 372-4.
- BUCHLER, Justus (ed.) (1955). *Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover Publications Inc.
- BUHLER, François (2017). „The Pitfalls of Musical Translation“. *Transcultural* 9(1), 7-26.
- BUTT, John (2003). *Bach: Mass in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTTERWORTH, Jo (2012). *Dance Studies: the basics*. London, New York: Routledge.
- CARRUTHERS, Peter (2001). *Language, Thought and Consciousness: An Essay in Philosophical Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARTER, Alexandra (ed.) (2003). *The Routledge Dance Studies Reader*. London, New York: Routledge.
- CHANDLER, Daniel (2007). *Semiotics: The Basics. Second Edition*. London, New York: Routledge.
- CHANG, Han-liang (2012). „Plato and Peirce on Likeness and Semblance“. *Biosemiotics* 5, 301-312.
- CHAUME, Frederic (2004). „Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation“. *Meta* 49(1), 12-24.
- CHIANG, Jeffrey N., ROSENBERG, Matthew H. et. al. (2018). „The language of music: Common neural codes for structural sequences in music and natural language“. *Brain and Language* 185, 30-37.
- CHORAZY, John (2014). *Why Speak? Why Use Words at All? Mentalese, the Poetic Mind, and the Vernacular Mode*. Ανακτήθηκε από: http://www.academia.edu/9066324/Why_Speak_-_Why_Talk_at_All (04.02.2019).
- CHOW, Sheldon (2011). *Heuristics, Concepts, and Cognitive Architecture: Toward Understanding how the Mind Works (A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy)*. London, Ontario, Canada: The University of Western Ontario.

- CLARKE, David S. (1990). *Sources of Semiotic: Readings With Commentary From Antiquity to the Present*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- CLARKE, Graham (1997). *The Photograph*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- COCA, Gabriela (2013). "The tonal and the instrumental symbolism in 'Magnificat' (BWV 243), D Major of J. S. Bach". *Studia Ubb Musica LVIII* 2, 151-162.
- COETZEE, Marié-Heleen, MUNRO, Marth (2010). "Embodied knowledges: Physical theatre and the physicality of theatre". *SATJ* 24, 10-15.
- COLLIER, John (2014). "Signs Without Minds". Vinicius Romanini, Eliseo Fernández (eds.), *Peirce and Biosemiotics. A Guess at the Riddle of Life*. Berlin: Springer, 183-198.
- COLLIER, Simon (1992). "The Popular Roots of the Argentine Tango". *History Workshop Journal* 34, 92-100.
- CORBALLIS, Michael C. (2011). *The Recursive Mind: The Origins of Human Language, Thought and Civilization*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- CORRIGALL, Kathleen A., SCHELLENBERG, E. Glenn (2013). "Music: The Language of Emotions?". Changiz Mohiyeddini, Michael Eysenck, Stephanie Bauer (eds.), *Handbook of Psychology of Emotions*, 299-325.
- COWAN, Jane (1998). *Η πολιτική του σώματος: χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα (μετάφραση: Κώστας Κουρεμένος)*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- COWART, Georgia (1984). "Symbolic Correspondence in the Duets of Bach's 'Mass in B Minor', Part 1". *Bach* 15(I), 17-24.
- DANIELS, Yvonne (2005). *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba and Bahian Candomble*. Illinois: University of Illinois Press.
- DANTO, Arthur C. (1974). "The Transfiguration of the Commonplace". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33(2), 139-148.
- DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy (2005). *Miles: The Autobiography*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- DAYLIGHT, Russell (2014). "The Difference Between Semiotics and Semiology". *Gamma Journal of Theory and Criticism* 20, 37-50.
- DE LUCA, Valeria (2017). "Gesture as a device for converging of sensory and semiotic modes and levels. The case of Argentinian tango". *Punctum* 3, 57-75.
- De NORA, Tia (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE RAMON Y RIVERA, Isabel Aretz (1997). "The universal language of all cultures". *International Journal of Music Education* 29, 52-58.
- DE SANTIS, Pablo (2017). *Η Μετάφραση (μετάφραση: Κρίτων Ηλιόπουλος)*. Αθήνα: Angelus Novus.
- de SAUSSURE, Ferdinand (2011). *Course in General Linguistics*. Trans. Wade Baskin. New York: Columbia University Press.
- DEAN, James (2014). "Pat Metheny's Finger Routes: The Role of Muscle Memory on Guitar Improvisation". *Jazz Perspectives* 8(1), 45-71.
- DELEDALLE-RHODES, Janice (1994). "Dinda L. Gorlée, Semiotics and the Problem of Translation: with special reference to the semiotics of C. S. Pierce". *Semiosis* 73, 49-53.
- DeNORA, Tia (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DESLACHE, Lucile (2019). *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan.
- DESIDER FISCHER, Rodrigo (2012). *The Body in John Cassavete's Filmmaking and its Consideration for the Performance*. Athens: ATINER'S Conference Paper Series, No: ART2012-0216. Ανακτήθηκε από: <https://www.atiner.gr/papers/ART2012-0216.pdf> (3.12.2019).
- DICKIE, George (1984). *The Art Circle*. New York: Haven Publications.
- DICKIE, George (1974). *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira (2003). "A New Approach to the Study of Translation: from Stage to Screen". *Cadernos de Tradução* 2(12), 29-54.
- DO CARMO, José Roberto Jr. (-). *Music as Semiotic*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/3455411/Music_as_semiotics (17.07.2020).
- DUSI, Nicola (2015). "Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis". *Semiotica* 206, 181-205.
- DYBO, Tor (1999). "Analyzing interaction during jazz improvisation". *Jazz Forschung/Jazz Research*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 51-64.
- DYER, Geoff (2008). *Κι όμως, όμορφα... Ένα βιβλίο για την Τζαζ (μετάφραση: Δανάη Στεφάνου)*. Αθήνα: Πάπυρος.

- ECO, Umberto (2004). *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Phoenix. ECO, Umberto (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington, London: Indiana University Press.
- ECO, Umberto (2001). *Experiences in Translation*. Trans. Alastair McEwen. Toronto: Toronto University Press.
- ECO, Umberto (1995). *The Search for the Perfect Language*. Trans. James Fentress. Oxford, Cambridge: Blackwell.
- ECO, Umberto (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Houndmills: Macmillan.
- ECO, Umberto, NERGAARD, Siri (2001). "Semiotic approaches". Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 218-222.
- EGAN, Frances (2005). "Mentalese". Keith Brown (ed.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics* (2nd ed.). Amsterdam: Elsevier. Ανακτήθηκε από: https://www.researchgate.net/publication/290633937_Mentalese (04.02.2019).
- EGERMANN, Hauke, FERNANDO, Nathalie et. al. (2015). "Music induces universal emotion-related psychophysiological responses: comparing Canadian listeners to Congolese Pygmies". *Frontiers in Psychology*. Ανακτήθηκε από: <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.01341/full> (01.09.2017).
- EICH, Günter (1991). „Der Schriftsteller vor der Realität“. Günter Eich, *Gesammelte Werke, Bd. 4*. Frankfurt am Main: V. Axel Vieregg.
- EISENSTEIN, Sergei, JAY, Leyda (1988). *Eisenstein on Disney*. London: Methuen.
- EKSTEIN, Modris (1989). *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. New York: Houghton Mifflin.
- ELDRIDGE, Richard (2003). *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EMERY, Walter (1954). "A Rationale of Bach's Symbolism". *The Musical Times* 95(1340), 533-536.
- EMERY, Walter (1949). "Bach's symbolic language". *Music and Letters* 3(4), 345-354.
- ERGER, John (1980). "Understanding a Photograph". Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 291-294.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2006). "Embodiment – From page to stage. The dramatic figure". Winfried Nöth (ed.), *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies*. Kassel: Kassel University Press, 101-116.
- FODOR, Jerry A. (1975). *The Language of Thought*. New York: Thomas Y. Crowell.
- FRALEIGH, Sondra Horton. (1987). *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- FRESHWATER, Helen (2007). "Physical Theatre: Complicity and the Question of Authority". Nadine Holdsworth, Mary Luckhurst, *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Oxford: Blackwell Publishing, 171-199.
- FRITZ, Thomas et al. (2009). "Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music". *Current Biology* 19(7), 1-4.
- GADAMER, Hans-Georg (1993a). "Von der Wahrheit des Wortes". *Gesammelte Werke. Band 8. Ästhetik und Poetik. I. Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 37-57.
- GADAMER, Hans-Georg (1993b). *Gesammelte Werke. Band 8. Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- GAIGER, Jason (2008). *Aesthetics & Painting*. London, New York: Continuum International Publishing Group.
- GAUKER, Christofer (2007). "On the alleged priority of thought over language". Savas L. Tsohatzidis (ed.), *John Searle's Philosophy of Language. Force, Meaning and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 125-142.
- GHERLONE, Laura (2013). "Semiotics and interdisciplinarity: Lotman's legacy". *Sign Systems Studies* 41(4), 391-403.
- GMUER, David (2010). *Vorsprachliche Elemente an der Grenze von Mensch und Tier in Kafkas „Die Verwandlung“ und „Ein Bericht für eine Akademie“*. Zürich: Universität Zürich.
- GOETHALS, Gregor, HODGSON, Robert, PRONI, Giampaolo, ROBINSON, Douglas, STECCONI, Ubaldo (2003). "Semiotranslation: Peircian Approaches to Translation". Susan Petrilli (ed.), *Translation Translation*. Amsterdam, New York: Rodopi, 253-267.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1980). "Introduction to the 'Propyläen'". John Cage (ed.), *Goethe on Art*. Trans. John Cage. Berkeley: University of California Press.
- GOLOMB, Uri (2017). "Doubting the Resurrection? Questions and dilemmas n performances of the first 'et expecto' from Bach's Mass in B minor". *Music Performance Research* 8, 55-79.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1994). *Το χρονικό της τέχνης (μετάφραση: Λίνα Κάσδαγλη)*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- GOMBRICH, Ernst Hans (1985). *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*. Illinois: University of Chicago Press.
- GORLÉE, Dinda L. (2014) "From Translation to Semiotranslation". *Proceedings of the World Congress of the IASS/AIS 12th WCS Sofia 2014 New Semiotics. Between Tradition and Innovation*. Ανακτήθηκε από: http://iass-ais.org/proceedings2014/view_lesson.php?id=54 (01.10.2018).
- GORLÉE, Dinda L. (2010). "Metacreations". *Applied Semiotics* 9(24), 54-67.
- GORLÉE, Dinda L. (2007). "Broken signs: The architectonic translation of Peirce's fragments". *Semiotica* 163(1), 209-287.
- GORLÉE, Dinda L. (1994). *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi.
- GOTTLIEB, Henrik (2018). "Semiotics and translation". Kirsten Malmkjaer (ed.), *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London, New York: Routledge, 45-63.
- GOTTLIEB, Ulrich (-). *Körpertheater*. Ανακτήθηκε από: https://www.edugroup.at/fileadmin/DAM/eduhi/data_dl/workshop_koerpertheater.pdf (2.12.2019).
- GRAHAM, Gordon (2001). *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. London: Taylor & Francis e-Library.
- GRAHAM, Martha (2003). "I am a dancer". Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*. London, New York: Routledge, 66-71.
- GRAU, Andrée (2003). "Myths of origin". Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*. London, New York: Routledge, 197-202.
- GREWE, Cordula (2004). "Beyond Hegel's end of art: Schadow's mignon and the religious project of late romanticism". *Modern Intellectual History*, 1(2). Cambridge: Cambridge University Press, 185-217.
- GUIRAUD, Pierre (2004). *Η Σημειολογία (μετάφραση: Σάββας-Βάσος Βασιλείου)*. Αθήνα: Δαίδαλος – Ι. Ζαχαρόπουλος.
- GULDIN, Rainer (2016). *Translation as Metaphor*. New York: Routledge.
- HAGENDOORN, Ivar (2010). "Dance, language and the brain". *International Journal of Arts and Technology* 3, 221-234.
- HANNA, Judith Lynne (2008). "A Nonverbal Language for Imagining and Learning: Dance Education in K-12 Curriculum". *Educational Researcher* 37(8), 491-506.
- HANNA, Judith Lynne (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. University of Chicago Press.
- HANNOOSH, Michele (1986). "Painting as Translation in Baudelaire's Art Criticism". *Forum for Modern Language Studies* 12(1), 22-23.
- HARRIES, Karsten (2009). *ART MATTERS. A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*. Berlin: Springer.
- HARRISON, Randall (1973). "Nonverbal communication". I. de Solo Pool, W. Schramm, N. Maccoby, F. Fry, E.I. Parker, J. L. Fein (eds.), *Handbook of Communication*. Chicago: Rand McNally, 93-115.
- HARTAMA-HEINONEN, Ritva (2015). "Herding together: On semiotic-translational branches, fields, and disciplines". *Punctum* 1(2), 39-52.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art. Volume II*. Trans. T. M. Knox. Oxford: Oxford University Press.
- HEGEL, Georg Friedrich Hegel (1835-1838). *Vorlesungen über die Ästhetik 1835-1838*. Ανακτήθηκε από: <https://www.textlog.de/3421.html> (18.7.2019).
- HEIDEGGER, Martin (1983). *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 13. Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- HELLER, Wendy (2015). „Aus eigener Erfahrung redet': Bach, Luther, and Mary's Voice in the Magnificat, BWV 243". *Understanding Bach 10*, Bach Network UK, 31-69.
- HERDER, Johann Gottfried (1984). „Fragmente über die neuere deutsche Literatur“. Wolfgang Proß (ed.), *Johann Gottfried Herder, Werke, Band 1: Herder und der Sturm und Drang 1764-1774*. München: Hanser Verlag.
- HERFORD, Julius (1963). "J. S. Bach: MAGNIFICAT". *The Choral Journal* 3(5), 6-7.
- HOBSBAWN, Eric (2013). *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century (e-book)*. New York, London: The New Press.
- HOFFMEYER, Jesper (2008). "Introduction: Bateson the Precursor". Jesper Hoffmeyer (ed.), *A Legacy for Living Systems. Gregory Bateson as Precursor to Biosemiotics*. Berlin: Springer, 1-13.
- HUANG, Zhonglian (2015). "A Semiotic Consideration of a Critical System for Translation". *Foreign Language Education* 4, 95-97.
- HÜBLER, Axel (2006). "Assessing the body's share in conversation". Winfried Nöth (ed.), *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies*. Kassel: Kassel University Press, 49-76.

- HUMPHRIES, Doris (1959). *The Art of Making Dances*. London: Dance Books Ltd.
- IPSEN, Guido (2006). "Hybridization and extensions of the human body, or: The conquest of nature by culture". Winfried Nöth (ed.), *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies*. Kassel: Kassel University Press, 77-98.
- IRABIEN, Daniel (-). *The difficult relationship between animation and cinema*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/31248843/The_difficult_relationship_between_animation_and_cinema (01.06.2021).
- JACCARD, Roland (2009). *Το λεξικό του απόλυτου κυνισμού (μετάφραση: Ρούλα Τσιτούρη)*. Αθήνα: Ποταμός.
- JACOBS, Jason Adam (2014). *Translation Through Imagery: Mapping Motivation to Move (Master's thesis)*. Frankfurt am Main: University for Music and Performing Arts Frankfurt.
- JAKOBSON, Roman (1985). "Communication and society". Roman Jakobson, *Selected Writings. VII. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology, 1972-1982*. Berlin: Mouton Publishers, 98-100.
- JAKOBSON, Roman (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 232-239.
- JAKUBS, Deborah L. (1984). "From Bawdyhouse to Cabaret: The Evolution of the Tango as an Expression of Argentine Popular Culture". *Journal of Popular Culture* 18(1), 133-145.
- JAPPY, Tony (2013). *Introduction to Peircean Visual Semiotics*. London: Bloomsbury.
- JASCHKE, Arthur C. (2011). *Controlled Freedom Cognitive Economy versus Hierarchical Organization in Jazz improvisation (A dissertation submitted to the Universiteit van Amsterdam in accordance with the requirements of the Degree of Master of Arts in the Faculty of Humanities)*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- JIA, Hongwei (2017). "Roman Jakobson's Triadic Division of Translation Revisited". *Chinese Semiotic Studies* 13(1), 31-46.
- JUARROZ, Roberto (6 Σεπτεμβρίου 2017). «Δεν έχουμε γλώσσα για τα τέλη (μετάφραση: Γιώργος Κεντρωτής)». *Αλωνάκι της ποίησης*. Ανακτήθηκε από: http://alonakitispoiisis.blogspot.com/2017/09/blog-post_6.html (08.11.2021 (08.11.2021)).
- KAFKA, Franz (1917). *Ein Bericht für eine Akademie*. Ανακτήθηκε από: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/franz-kafka-erz-161/25> (16.01.2020).
- KATAN, Einav (2016). *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's movement research*. London: Palgrave Macmillan.
- KENNEDY, Raymond F. (1987). "Jazz Style and Improvisation Codes". *Yearbook for Traditional Music* 19, 37-43.
- KIMMEL, Michael (2013). "Intersubjectivity at Close Quarters: How Dancers of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation". *Journal of Cognitive Semiotics* 4(1), 76-124.
- KLEE, Paul (1981). „Schöpferische Konfession“. Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre, Band 1*. Basel, Stuttgart: Jürg Spiller, 76-80.
- KLIËN, Michael, VALK, Steve (2007). "What Do You Choreograph at the End of the World: 3 Lectures and More". *Unden Taussin Taehen*, 212-231.
- KOBAYASHI, Yoshitake, BAXTER, Jeffrey W. (1993). "Universality in Bach's B Minor Mass: A portrait of Bach in his final years (In Memoriam Dietrich Kilian)". Trans. Jeffrey W. Baxter. *Bach* 24(2), 3-25.
- KOURDIS, Evangelos (2018). "The Notion of Code in Semiotics and Semiotically Informed Translation Studies. A Preliminary Study". Oana Andreica, Alin Olteanu (eds.), *Readings in Numanities*, Berlin: Springer, 311-325.
- KOURDIS, Evangelos (2015). "Semiotics of Translation. An Interdisciplinary Approach to Translation". Peter Pericles Trifonas (ed.), *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht: Springer, 303-320.
- KOURDIS, Evangelos (2014). "Colour as intersemiotic translation in everyday communication: a sociosemiotic approach". *Proceedings of the 12th World congress of the International Association for Semiotic Studies*. Sofia: New Bulgarian University, 736-746.
- KÖVECSÉS, Zoltán (2000). *Metaphor and emotion – language, culture, and body in human feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KROUSTALLIS, Vassilis (28 Μαΐου 2018). "Animation Is Our Subconscious Language: Interview with Lucia Bulgheroni". *Zippy Frames*. Ανακτήθηκε από: <https://www.zippyframes.com/index.php/interviews/interview-with-lucia-bulgheroni> (27.05.2021).
- KRÜGER, Tobias (2014). *Günther Eich – Erschriebene Wirklichkeit. Proseminar im SoSe 2014 an der Universität Augsburg*. Ανακτήθηκε από: <https://www.philhist.uni-augsburg.de/lehrstuehle/germanistik/literaturwissenschaft/Lehrstuhl-Mayer/mitarbeiter/Ehemalige->

- Mitarbeiter/Krueger/materialien/Zusammenfassung-Proseminar-Guenter-Eich-_SS-2014_.pdf (17.1.2019).
- KULL, Kalevi (2015a). "A semiotic theory of life: Lotman's principles of the universe of the mind". *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 19(3), 255-266.
- KULL, Kalevi (2015b). "Introduction to Biosemiotics". Peter Pericles Trifonas (ed.), *International Handbook of Semiotics*. Berlin: Springer, 521-533.
- KULL, Kalevi (1999). "Biosemiotics in the twentieth century". *Semiotica*, 127(1-4), 385-414.
- KULL, Kalevi, VELMEZOVA, Ekaterina (2014). "What is the main challenge for contemporary biosemiotics?". *Sign Systems Studies* 42(4), 530-548.
- KUNITOMO, Mariko (2014). *Art Music as a Universal Language: Youth Orchestras' Reaction to Social Conflict (This thesis has been submitted on this day of April 15th, 2014 in partial fulfillment of the degree requirements for the NYU Global Liberal Studies Bachelor of Arts degree)*. New York: NYU.
- LAAS, Oliver (2016). "Dialogue in Peirce, Lotman, and Bakhtin: A comparative study". *Sign Systems Studies* 44(4), 469-493.
- LAWLER, Lillian B. (1964). *The dance in ancient Greece*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- LE ROUX, Frances H., BOUIC, Patrick J. D., BESTER, Maria M. (2007). "The Effect of Bach's Magnificat on Emotions, Immune, and Endocrine Parameters During Physiotherapy Treatment of Patients with Infectious Lung Conditions". *Journal of Music Therapy* XLIV(2), 156-168.
- LEISHMAN, Mark (1997). "Physical Images in the South African Theatre". *South African Theatre Journal* 11(1), 199-214.
- LEMKE, Jay (2015). "Feeling and Meaning: A Unitary Bio-Semiotic Account". Peter Pericles Trifonas (ed.), *International Handbook of Semiotics*. New York: Springer, 589-616.
- LEVITT, Deborah (2014). "Animation and the Medium of Life: Media Ethology, An-Ontology, Ethics". *Inflexions* 7, 118-161.
- LEVMAN, Bryan G. (1992). "The Genesis of Music and Language". *Ethnomusicology* 36(2), 147-170.
- LEWIS, Carine (2012). *The Relationship Between Improvisation and Cognition (Submitted to the University of Hertfordshire in partial fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy)*. Hertfordshire: University of Hertfordshire.
- LIFOTEAM (17 Αυγούστου 2018). «Αλεξισθυμία: Όταν δεν μπορείς να βρεις τις λέξεις για να εκφράσεις συναισθήματα σου». *Lifo*. Ανακτήθηκε από: https://www.lifo.gr/articles/health-fitness_articles/204245/aleksithymia-otan-den-mporeis-na-vreis-tis-lekseis-gia-na-ekfraseis-synaisthimata-soy (13.2.2019).
- LITTIG, Beate (2013). "On high heels: A praxiography of doing Argentine tango". *European Journal of Women's Studies* 20(4), 455-467.
- LOTMAN, Juri (2011). "The place of art among other modelling systems". Trans. Tanel Pern. *Sign Systems Studies* 39(2/4), 249-270.
- LOTMAN, Juri (2009). *Culture and Explosion*. Trans. Wilma Clark. Berlin: Mouton de Gruyter.
- LOTMAN, Juri (2005). "On the semiosphere". Trans. Wilma Clark. *Sign Systems Studies* 33(1), 205-226.
- LOTMAN, Yuri (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann Shukman. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- LOTMAN, Juri (1988). "The Semiotics of Culture and the Concept of a Text". *Soviet Psychology* 26, 52-58.
- LOTMAN, Juri (1977). *The structure of the artistic text*. Trans. Ronald Vroon. Michigan: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures.
- LUDDEN, David (31 Ιουλίου 2015). "Is Music a Universal Language? Expressing the shared human experience". *Psychology Today*. Ανακτήθηκε από: <https://www.psychologytoday.com/blog/talking-apes/201507/is-music-universal-language> (01.09.2017).
- LÜSCHER, Kurt (2012). „Freies Musikalisches Improvisieren: Spiel mit Ambivalenzen“. Udo Göttlich, Ronald Kurt (Hrsg.), *Kreativität und Improvisation: Soziologische Positionen*. Wiesbaden: Springer, 209-237.
- MACHADO, Irene (2011). "Lotman's scientific investigatory boldness: The semiosphere as a critical theory of communication in culture". *Sign Systems Studies* 39(1), 81-104.
- MANDELMER, Amy (1994). "Semiotizing the Sphere: Organicist Theory in Lotman, Bakhtin, and Vernadsky". *Publications of the Modern Language Association* 109(3), 385-396.
- MANDLER, Jean M. (2004). "Thought before language". *TRENDS in Cognitive Sciences* 8(11), 508-513.

- MANTILLAKE, Sudesh (2009). “Ves nāṭuma, a common dance type in Kandyan dance of Sri Lanka: a semiotic analysis of selected features with a brief introduction to the relevant approaches of Indian and Western semiotics”. *Studies in Theatre and Performance* 29(2), 187-192.
- MARINO, Stefano (2019). “Jazz Improvisation and Somatic Experience”. *The Journal of Somaesthetics* 5(2), 24-40.
- MARONITIS, Dimitris N. (2008). “Intralingual Translation: Genuine and False Dilemmas”. Trans. Yorgos Agoustis. Alexandra Lianeri, Vanda Zajko (eds.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press, 367-386.
- MARTIN, Bronwen, RINGHAM, Felizitas (2000). *Dictionary of Semiotics*. London, New York: Cassell.
- MARVIL (Elizardo Martínez Vilas) (19 Απριλίου 2011). «Έτσι χορεύουν τάνγκο» (μετάφραση: Γιώργος Κεντρωτής». *Αλωνάκι της ποίησης*. Ανακτήθηκε από: http://alonakitispouisis.blogspot.com/2011/04/blog-post_19.html (29.09.2021).
- MASATAKA, Nobuo (2009). “The origins of language and the evolution of music: A comparative perspective”. *Physics of Live Reviews* 6, 11-22.
- MAZZOLA, Guerino, MANNONE, Maria et. al. (2016). *All About Music. The Complete Ontology: Realities, Semiotics, Communication, and Embodiment*. Cham: Springer.
- McCROBIE, Lawrence V. (-). *Bach: Mass in B minor: Score Interpretation*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/19672450/Bach_Mass_in_B_minor (05.08.2020).
- McDANIEL, Brandon (2018). *The Music and Language Connection: Implications for Music Pedagogy*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/43072553/The_Music_and_Language_Connection_Implications_for_Music_Pedagogy (27.07.2020).
- McPHERSON, M.J., LOPEZ-GONZALEZ, M., RANKIN S. K., LIMB C. J. (2014). “The Role of Emotion in Musical Improvisation: An Analysis of Structural Features”. *PLoS ONE* 9(8).
- MEREKINA, Olga (-). *Intercultural Communication Through Dance – A Case Study of Qi Dance Project*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/31070216/Intercultural_%D0%A1ommunication_Through_Dance_A_Case_Study_of_Qi_Dance_Project_English_draft_ (11.04.2020).
- MERRELL, Floyd (1997). *Peirce, Signs and Meaning*. Toronto: University of Toronto Press.
- MILTON, John (2009). “Translation Studies and Adaptation Studies”. Anthony Pym, Alexander Perekrstenko (eds.), *Translation Research Projects 2*. Tarragona: Intercultural Studies, 51-58.
- MOLINIÉ, Georges (1998). *Sémiostylistique, l'effet del' art*. Paris: PUF.
- MØLLGARD, Eske (2007). *An Introduction to Daoist Thought. Action, language and ethics in Zhuangzi*. London, New York: Routledge.
- MOSCHOCHORITI, Rubini (2009). *Physical theatre as an approach to contemporary stagings of classical Greek tragedy (PhD thesis)*. London: Brunel University.
- MURRAY, Simon, KEEFE, John (2007). *Physical Theatres: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge.
- NATTIEZ, Jean-Jack (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Trans. Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, ELLIS, Katharine (1989). “Reflections on the Development of Semiology in Music”. *Music Analysis* 8(1/2), 21-75.
- NGOMA, Pumulo (-). *Butoh and Physical Theatre*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/35187527/Butoh_and_Physical_Theatre (3.12.2019).
- NICOLIĆ, Danko (2016). *Ideaesthesia and art*. Ανακτήθηκε από: <http://www.danko-nikolic.com/wp-content/uploads/2016/02/Ideasthesia-and-art.pdf> (01.09.2017).
- NICOLIĆ, Danko (2009). *Is synaesthesia actually ideaesthesia? An inquiry into the nature of the phenomenon*. Ανακτήθηκε από: <http://www.danko-nikolic.com/wp-content/uploads/2011/09/Synaesthesia2009-Nikolic-Ideaesthesia.pdf> (01.09.2017).
- NÖTH, Winfried (2015). “Biolinguistics and biosemiotics”. Ekaterina Velmezova, Kalevi Kull, Stephen J. Cowley (eds.), *Biosemiotic Perspectives on Language and Linguistics*. Berlin: Springer, 151-168.
- NÖTH, Winfried (2012). “Translation and semiotic mediation”. *Sign Systems Studies* 40(3), 279-298.
- O’ HALLORAN, Kay L, TAN, Sabine, WIGNELL, Peter (2016). “Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective”. *Signata* 7, 199-229.
- OEHRLE, Elizabeth (1984). “A Note on Music as an International Language”. *International Journal of Music Education* 4(1), 13-13.
- OSMOND-SMITH, David (1971). “Music as Communication: Semiology or Morphology?”. *International Review of the Aesthetics and Semiology of Music* 2(1), 108-111.
- PADDISON, Max (2009). “The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno”. *Journal of the Royal Musical Association* 116(2), 267-279.

- PAGANO, Giuseppe (2014). *Die Darstellung des Eros und der Sexualität in dem Werk „Woyzeck“ von Georg Büchner*. Ανακτήθηκε από: https://www.researchgate.net/publication/261472775_Die_Darstellung_des_Eros_und_der_Sexualit_at_in_dem_Werk_Woyzeck'_von_Georg_Buchner (20.01.2020).
- PAPARGYRIOU, Eleni (2015). “Writing in text and writing in images: Eleni Papargyriou in conversation with Michel Fais and Christos Chrysosopoulos”. *Journal of Greek Media & Culture* 1(1), 143-152.
- PARKER, Dewitt H. (2004). *The Principles Of Aesthetics*. Project Gutenberg.
- PATEL, Aniruddh D. (2008). *Language and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- PAVIS, Patrice (2006). *Λεξικό του Θεάτρου (μετάφραση: Αγνή Στρομπούλη)*. Αθήνα: Gutenberg.
- PEIRCE, Charles Sanders (1965). *Collected papers of Charles Sanders Peirce, Vols. 1 and 2 (two volumes in one)*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-1938). *Collected papers. Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur R. Burks (eds.)*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- PEIRCE, Charles Sanders (1903). “Sundry Logical Conceptions (MS 478)”. Peirce Edition Project (ed.) (1998), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 267-288.
- PEIRCE, Charles Sanders (1895). “Of Reasoning in General (MS 595)”. Peirce Edition Project (ed.) (1998), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 11-26.
- PEIRCE, Charles Sanders (1894). “What is a Sign? (MS 404)”. Peirce Edition Project (ed.) (1998), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 4-10.
- PETIT, Lenard (2010). *The Michael Chekhov handbook for the actor*. London, New York: Routledge.
- PETRIDOU, Elia (2014). “Dancing in high heels: a material culture approach to Argentine tango”. Tryfon Bampilis, Pieter ter Keurs (eds.), *Social Matter(s): Anthropological Approaches to Materiality*. Zurich, Berlin: LIT Verlag, 91-116.
- PETRILLI, Susan (2015a). “Signs, Language, and Life: Pathways and Perspectives in Augusto Ponzio’s Scientific Research”. Peter Pericles Trifonas (ed.), *International Handbook of Semiotics*. New York: Springer, 697-724.
- PETRILLI, Susan (2015b). “Translation of semiotics into translation theory, and vice versa”. *Punctum* 1(2), 96-117.
- PETRILLI, Susan (2014). *Sign Studies and Semioethics. Communication, Translation and Values*. Boston, Berlin: De Gruyter Mouton.
- PETRILLI, Susan (2003). “Translation and Semiosis. Introduction”. Susan Petrilli (ed.), *Translation, Translation*. Amsterdam, New York: Rodopi, 17-37.
- PICASSO, Pablo (2002). *Σκέψεις για την τέχνη* (μετάφραση: Αλεξάνδρα Δημητριάδη, Γεράσιμος Ιωαννίδης). Αθήνα: Printa.
- PIETARINEN, Ahti-Veikko (2015). “Signs systematically studied: Invitation to Peirce’s theory”. *Sign Systems Studies* 43(4), 372-398.
- PIKKOV, Ülo (2010). *Animasophy: Theoretical Writings on the Animated Film*. Trans. Eva Näriepa. Tallinn: Estonian Academy of Arts.
- PINKER, Steven (2015). *The language instinct. How the mind creates language*. London: Penguin.
- PINKER, Steven (2007). *The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature*. New York: Viking.
- PINKER, Steven (2000). *Το Γλωσσικό Ένστικτο: πώς ο νους δημιουργεί τη γλώσσα* (μετάφραση: Ευαγγελία Μούμα). Αθήνα: Κάτοπτρο.
- PINKER, Steven (1998). *How the mind works*. London: Penguin.
- PLATE, S. Brent (2005). *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics. Rethinking Religion through the Arts*. London, New York: Routledge.
- POPA BLANARIU, Nikoleta (2013). “Towards a Framework of a Semiotics of Dance”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.1. Ανακτήθηκε από: https://www.researchgate.net/publication/276240189_Towards_a_Framework_of_a_Semiotics_of_Dance (16.03.2020).
- POYATOS, Fernando (2008). *Textual Translation and Live Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- PRESTON, John (1997). “Introduction: Thought as Language”. John Preston (ed.), *Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-14.

- PROTAGON TEAM (14 Οκτωβρίου 2019). «Φεμινίστριες εναντίον του τάνγκο: ‘μια καρικατούρα της πατριαρχίας’». *Protagon.gr*. Ανακτήθηκε από: https://www.protagon.gr/epikairota/feministries-enantion-tou-tangko_-mia-karikatoura-tis-patriarxias-44341921792 (03.03.2020).
- RAJEWSKY, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke.
- RAWLINS, Robert, BAHHA, Nor Eddine (2005). *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Wisconsin: Hal Leonard.
- REPP, Bruno H. (1991). “Some cognitive and perpetual aspects of speech and music”. Johan Sundberg, Lennart Nord, Rolf Carlson (eds.), *Music, Language, Speech and Brain (Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990)*. Hampshire, London: Macmillan Academic and Professional Ltd.
- RICŒUR, Paul (2010). *Για τη μετάφραση (μετάφραση: Γιώργος Αυγούστης)*. Αθήνα: Πατάκης.
- RICŒUR, Paul (2006). *On Translation*. Trans. Eileen Brennan. London, New York: Routledge.
- ROBINS, Alexander (2014). “Peirce and Photography: Art, Semiotics, and Science”. *The Journal of Speculative Philosophy* 28(1), 1-16.
- ROCHELLE, Henrike (2015). “Rethinking Dance Theory Through Semiotics”. *Studies About Languages* 26, 110-126.
- RODRÍGUEZ HIGUERA, Claudio Julio (2016). *A Brief Introduction to Peirce in Biosemiotics*. Ανακτήθηκε από <http://dinosaurers.com/Files/Peirce%20and%20Biosemiotics.pdf> (14.09.2018).
- RONALD, Kurt (2012). „Improvisation als Grundbegriff, Gegenstand und Methode der Soziologie“. Udo Göttlich, Ronald Kurt (Hrsg.), *Kreativität und Improvisation: Soziologische Positionen*. Wiesbaden: Springer, 165-186.
- SALAS, Horacio (2014). *Το Τάνγκο (μετάφραση: Μαρία Λαμυλάκου)*. Αθήνα: Πορεία.
- SALLIS, John (2008). “The End of Translation”. Alexandra Lianeri, Vanda Zajko (eds.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press, 52-62.
- SÁNCHEZ-COLBERG, Ana (1996). “Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road towards a Physical Theatre”. *Performance Research* 1(2), 40-56.
- SANDERS, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- SANTORI, Ralf, STEIDL, Petra (2000). *Tango: η ενωτική δύναμη του χορευτικού έρωτα (μετάφραση: Μαρούλα Κόντη)*. Αθήνα: Εκδόσεις Κονιδάρη.
- SARTRE, Jean-Paul (2006). *Τι είναι η λογοτεχνία; (μετάφραση: Ευγενία Τσελέντη)*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- SAYCE, Ryan (-). *How did Igor Stravinsky and Vaslav Nijinsky create primitivism in the Sacrificial Dance through the collaboration of music and dance?* Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/12943543/How_did_Igor_Stravinsky_and_Vaslav_Nijinsky_create_primitivism_in_the_Sacrificial_Dance_The_Rite_of_Spring_through_the_collaboration_of_music_and_dance (14.07.2020).
- SCHALKWYK, Davis (2005). “A Report to the Academy: Talbot Taylor and the rhetorical roots of contemporary language theory”. *Language Sciences* 27, 97-112.
- SCHULTE, Susanne (-). „Nur Adams Sprache täuschte nicht. Anmerkungen im Dreieck von Mensch und Sprache, Gott, der Welt“. *Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft*. Ανακτήθηκε από: <https://www.montag-stiftungen.de/index.php?id=2557&L=0> (16.01.2019).
- SEARLE, John R. (2009). “What is Language: Some Preliminary Remarks”. *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XI(1), 173-202.
- SEBEOK, Thomas A. (2001). *Signs. An Introduction to Semiotics. Second Edition*. Toronto: University of Toronto Press.
- SEBEOK, Thomas A. (1986). *I think I am a verb: more contributions to the doctrine of signs*. New York: Plenum Press.
- SEMENENKO, Aleksei (2012). *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- SÉRIOT, Patrick (2016). “Barthes and Lotman: Ideology vs culture”. *Sign Systems Studies* 44(3), 402-414.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. (1999). *The Primacy of Movement*. Philadelphia PA, USA: John Benjamins Publishing Company.
- SHUSTERMAN, Richard (2008). *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press.
- SILVIO, Teri (2010). “Animation: The New Performance?”. *Journal of Linguistic Anthropology* 20(2), 442-438.
- SLAVKOVSKÝ, Adrián, KUTÁŠ, Michal (2013). *Introduction to the Philosophy of Language*. Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave.

- SOKEL, Walter (1964). „Der Realismus des Affen“. Walter Sokel, *Franz Kafka – Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. München, Wien: Langen Müller Verlag, 330-355.
- SONESSON, Göran (2015a). “Semiotics of Photography: The State of the Art”. Peter Pericles Trifonas (ed.), *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht: Springer, 417-483.
- SONESSON, Göran (2015b). “The Mirror in-between Picture and Mind: A Phenomenology Inspired Approach to Cognitive Semiotics”. *Chinese Semiotic Studies* 11(2): 159-180.
- SONESSON, Göran (1998). “The concept of text in cultural semiotics”. *Sign Systems Studies* 26, 81–114.
- SONGSIENGCHAI, Luxsnai (2017). “Physical Theatre and its Military Junta: A Gateway of Freedom and Expression – A Case Study of Thailand”. *Kuldoc.com*. Ανακτήθηκε από https://kuldoc.com/download/physical-theatre-and-its-military-junta-a-gateway-of-freedom-and-expression-a-case-study-of-thailand-_595ec3401723dd1f940bce9d_pdf# (02.12.2019).
- SONTAG, Susan (2005). *On Photography*. New York: Rosetta Books LLC.
- SPAMPINATO, Francesco (2006). “Memories of the body and pre-signity in music: points of contact between Existential Semiotics and Globality of Languages”. *International Workshop on Eero Tarasti’s Existential Semiotics*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/41744133/Memories_of_the_body_and_pre-signity_in_music_points_of_contact_between_Existential_Semiotics_and_Globality_of_Languages (27.07.2020).
- SPENCER, Paul (ed.) (1985). *Society and the dance: The social anthropology of process and performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SPITZER-HANKS, Dorrel Thomas (2011). “A Good, Genuine, Beautiful Murder”: *Woyzeck, Abjection, and the Problem of Marie*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/4850829/A_Good_Genuine_Beautiful_Murder-_Woyzeck_Abjection_and_the_Problem_of_Marie (21.01.2020).
- STANISLAVSKI, Konstantin (2010). *An Actor’s Work on a Role*. Trans. Jean Benedetti. London, New York: Routledge.
- STAVRINIDES, Christos (2011). *National Identity in Greek Cinema: Gender Representation and Rebetiko (PhD thesis)*. Sheffield: Music Department.
- STECCONI, Ubaldo (2010). “Semiotics and Translation”. Yves Gambier & Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies 1*. Philadelphia: John Benjamins, 314-319.
- STECKER, Robert (2010). *Aesthetics and the Philosophy of Art. An Introduction. Second Edition*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- STEINER, George (2004). *Μετά τη Βαβέλ (μετάφραση: Γρηγόρης Ν. Κονδύλης)*. Αθήνα: Scripta.
- STEINER, George (1976). *Language and Silence*. New York: Atheneum.
- SU, S., CAI, F., SI, A., ZHANG, S., TAUTZ, J., et al. (2008). “East Learns from West: Asiatic Honeybees Can Understand Dance Language of European Honeybees”. *PLoS ONE* 3(6): e2365. Ανακτήθηκε από: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0002365> (20.02.2020).
- TARKOVSKY, Andrey (2003). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Trans. Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press.
- THIBAUT, Mattia (2016). “Lotman and play: For a theory of playfulness based on semiotics of culture”. *Sign Systems Studies* 44(3), 295-325.
- TOROP, Peeter (2008). “Translation and semiotics”. *Sign Systems Studies* 36(2), 253-257.
- TOROP, Peeter (2005). “Culture as translation: intersemiosis and intersemiotic translation”. M. N. Popova (ed.), *EFSS 2004 Culture and Text*, 100-113.
- TOROP, Peeter (2000). “Intersemiosis and intersemiotic translation”. *European Journal for Semiotic Studies* 12(1): 71-100.
- TORRANCE, Steve, SCHUMANN, Frank (2019). “The spur of the moment: what jazz improvisation tells cognitive science”. *AI & Society* 34, 251-268.
- TOURY, Gideon (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- TOYODA, Etsuko (2012). “Japanese Perceptions of Argentine Tango: Cultural and Gender Differences”. *Studies in Latin American Popular Culture* 30, 162-179.
- TROUPE, Quincy (2000). *Miles and me*. Berkeley, Los Angeles London: University of California Press.
- TSIAKALOU, Ourania (2018). “Dancing through the waves of feminism. Martha Graham and Marie Chouinard as intersemiotic translators”. Kirsten Malmkjaer, Adriana Șerban, Fransiska Louwagie (eds.), *Key Cultural Texts in Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 25-34.

- TSOULOU, Marina-Georgia (2003). *Philosophical Approaches to Classical Ballet and Modern Dance* (PhD thesis). Warwick: University of Warwick, Department of Philosophy. Ανακτήθηκε από: <http://wrap.warwick.ac.uk/50522/> (26.02.2020).
- VALÉRY, Paul (2002). *Χορός και Ψυχή (μετάφραση: Μελισσάνθη)*. Αθήνα: Διάκτων.
- VAN DEN BRAEMBUSSCHE, Antoon (2009). *Thinking Art. An Introduction to Philosophy of Art*. Trans. Michael Krassilovsky, Rutger H. Cornets de Groot, Dick van Spronsen. New York: Springer.
- VELLEMAN, Barry L. (1978). “Speaking of Jazz: Jazz Improvisation through Linguistic Methods”. *Music Educators Journal* 65(2), 28-31.
- VELMEZOVA, Ekaterina, KULL, Kalevi (2011). “Interview with Vyacheslav V. Ivanov about semiotics, the languages of the brain and history of ideas”. *Sign Systems Studies* 39(2/4), 290-313.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. London, New York: Routledge.
- VICO, Giambattista (2015). *Η νέα επιστημονική γνώση (εισαγωγή, μετάφραση, επίμετρο: Γιώργος Κεντρωτής)*. Αθήνα: Gutenberg.
- VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, Jean (1995). *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Trans. Juan C. Sager, M. J. Hamel. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- VITRAL, Leticia, AGUIAR, Daniella, QUEIROZ, João (2018). “Intersemiotic translation as an intermedial strategy for artistic production: the photographic translation of a mobile art project”. Anna Wiehl, Nina Savarini (eds.), *Media Networks now & then: Netzwerke der Intermedialität: Festschrift für Jürgen E. Müller*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 281-296.
- VLADIMIROVNA OSINTSEVA, Nadezhda (2016). “Philosophy of the Dance: When the Dance is More than Art”. *The Social Sciences* 11(5), 7036-7039.
- VOLTAIRE (2006). *Voltaire's Philosophical Dictionary*. Project Gutenberg. Ανακτήθηκε από: <http://www.gutenberg.org/files/18569/18569-h/18569-h.htm> (03.05.2018).
- VYGOTSKY, Lev (1986). *Thought and Language*. Trans. Myshlenie i rech. London: The MIT Press.
- WALSER, Martin (1993). *Des Lesers Selbstverständnis: Ein Bericht und eine Behauptung*. Erringen: Edition Isele.
- WALSER, Robert (1991). “The Body in the Music: Epistemology and Musical Semiotics”. *College Music Symposium* 31, 117-126.
- WEISSBORT, Daniel, EYSTEINSSON, Astradur (eds.) (2006). *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- WELLS, Liz (ed.) (2015). *Photography: a critical introduction*. London, New York: Routledge.
- WENK, Arthur (-). *J. S. Bach and the Mystery of the B Minor Mass*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/26014791/J_S_Bach_and_the_Mystery_of_the_B_Minor_Mass (05.08.2020).
- WIEHL, Reiner (2007). „Bild und Begriff als Gleichnis der Schöpfung. Philosophie der Kunst und Philosophie der Natur im Bildwerk Paul Klees“. Guttorm Fløistad (ed.), *Contemporary Philosophy: A new survey. Aesthetics and Philosophy of Art* 9. Dordrecht: Springer, 267-283.
- WIESEL, Alexandria R. (2016). *Towards the Physical: Theatre in the 21st Century (A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Theatre Arts)*. Northridge: California State University.
- WILLIAMS, John (2017). *Ο Στόουνερ (μετάφραση: Αθηνά Δημητριάδου)*. Αθήνα: Gutenberg.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1963). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. D. F. Pears, B. F. McGuinness. London: Routledge & Paul.
- WOLF, Michaela (2009). “The implications of a sociological turn – methodological and disciplinary questions”. Anthony Pym, Alexander Perekrstenko (eds.), *Translation Research Projects 2*. Tarragona: Intercultural Studies, 73-79. Ανακτήθηκε από: http://www.intercultural.urv.cat/media/upload/domain_317/arxiu/TP2/TRP_2_may_3.pdf (03.05.2018).
- YAGI, Naoko (1999). *Towards a Definition of Performance Improvisation (In Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy)*. Warwick: The University of Warwick.
- ZABALBEASCOA, Patrick (1997). “Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation”. Fernando Poyatos (ed.), *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam: John Benjamins, 327-342.
- ZWART, Hub (2013). “Woyzeck and the birth of the human research subject. Genetic disposition and the nature-nurture debate through the looking-glass of fiction”. *Bioethica Forum* 6(3), 97-104.
- ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΟΥ, Κυριακή (2014). *Ο έμφυλος λόγος στην ενδογλωσσική μετάφραση του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα. Μεταφράζοντας τη Μήδεια του Ευριπίδη (Μεταπτυχιακή Εργασία)*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας.
- ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ, Νόρα (1988). *Πνευματικές ασκήσεις*. Αθήνα: Στιγμή.

- ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ, Θωδωρής (2017). «Ο αδάμαστος Δημήτρης Παπαϊωάννου, το νέο έργο του, η νέα του ζωή». *Lifo*. Ανακτήθηκε από: https://www.lifo.gr/articles/theater_articles/145045/o-adamastos-dimitris-papaioannoy-to-neo-ergo-toy-i-neo-toy-zoi (05.02.2020).
- ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ, Αναστασία, ΚΑΡΑΚΑΣΗ, Αικατερίνη, ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ, Παρασκευή (2015). «Διακαλλιτεχνικότητα – Διαμεσικότητα [Κεφάλαιο 8 Συγγράμματος]». Αναστασία Αντωνοπούλου, Αικατερίνη Καρακάση, Παρασκευή Πετροπούλου, *Συγκριτολογία*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Ανακτήθηκε από: <https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/4337/1/08.pdf> (18.09.2018).
- ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (1995). *Αριστοτέλης: Άπαντα. Τόμος τριακοστός τέταρτος: Περί Ποιητικής* (εισαγωγή, μετάφραση: Δρ. Ηλίας Π. Νικολούδης). Αθήνα: Κάκτος.
- ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (1911). *Περί Ψυχής* (μετάφραση, σχόλια: Παύλος Γρατσιάτος). Αθήνα: Φέξη.
- ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (–). *Περί Ψυχής. Μικρά Φυσικά. (επιμετρο: Ευάγγελος Παπανούτσος, μετάφραση: Β. Τατάκης, Ν. Σωτηράκης, Α. Ευσταθίου)*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- ΒΑΚΑΛΟ, Γιώργος (1979). *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*. Αθήνα: Κέδρος.
- ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ, Μάρκος (1978). *Αυτοβιογραφία* (επιμέλεια: Αγγελική Βέλλου-Κάιλ). Αθήνα: Παπαζήσης.
- ΓΑΡΜΠΗ, Μελομένη (2007). *Ο Βούτσεκ του Γκέοργκ Μπύχνερ στην Ελλάδα. Προβλήματα νεοελληνικής θεατρικής μετάφρασης (Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία)*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Φιλοσοφική Σχολή. Ανακτήθηκε από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/76115?ln=el> (23.01.2020).
- ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ξένια (6 Δεκεμβρίου 2016). «Αναφορά σε μια Ακαδημία». *Επί Σκηνής*. Ανακτήθηκε από: <http://www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-11-04-22-04-47/1595-2016-12-06-09-03-34> (16.01.2020).
- ΓΙΟΥΤΣΟΣ, Νεκτάριος-Πέτρος (2012). *Χοροί γυναικών στη λατρεία των Νυμφών και του Πάνα (Διδακτορική Διατριβή)*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας – Αρχαιολογίας.
- ΓΡΑΜΜΕΝΙΔΗΣ, Σίμος Π., ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΙΑ, Τιτίκα, ΚΟΥΡΔΗΣ, Ευάγγελος, ΛΟΥΠΙΑΚΗ, Ελπίδα, ΦΛΩΡΟΣ, Γεώργιος (2015). *Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις της Μετάφρασης*. Kallipos. Ανακτήθηκε από: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3901> (03.05.2018).
- ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ, Δήμος (4 Μαρτίου 2015). *Τζαζ: η κλασική μουσική του σύγχρονου κόσμου (Διάλεξη πρώτη)*. Διάλεξη στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη». Ανακτήθηκε από: <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=1958> (01.09.2017).
- ΔΟΥΑΤΖΗΣ, Γιώργος (14 Σεπτεμβρίου 2016). «Ηλίας Λογοθέτης: 'Είμαι υποκριτής, όχι ηθοποιός. Δεν παίζω ήθος. Το ήθος του ηθοποιού είναι οι Ποιητές. Είμαι μεταφορέας. Μεταφέρω το ήθος του Ποιητή'». *Fractal*. Ανακτήθηκε από <https://www.fractalart.gr/elias-logothetis-interview/> (07.11.2019).
- ΕΛΕΥΘΕΡΑΚΗΣ, Δημήτρης (2015). *Η δύσκολη τέχνη*. Αθήνα: Αντίποδες.
- ΖΟΥΣΗ, Μάνια (02 Ιανουαρίου 2020). «Ελένη Παργινού: Ο Βούτσεκ είναι ο άνθρωπος σε εκκρεμότητα». *Η Αυγή*. Ανακτήθηκε από: <http://www.avgi.gr/article/10812/10563943/o-boytsek-einai-o-anthropos-se-ekkremiteta-> (17.01.2020).
- ΘΩΜΑΔΑΚΗ, Μαρία (2003). *Φιλοσοφία του σημείου και χάος. Το πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*. Αθήνα: Προπομπός.
- ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη) (2009). *Λεξικό της κοινής Νεοελληνικής [online]*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη). Ανακτήθηκε από: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq= (30.08.2019).
- ΙΟΝΕΣΚΟ, Ευγένιος (1971). *Σημειώσεις και Αντισημειώσεις (μετάφραση: Ιουλία Ιατρίδη)*. Αθήνα: Αρίων.
- ΚΑΚΑΒΟΥΛΙΑ, Μαρία (2018). «Διερευνώντας τη σχέση λογοτεχνίας και χορού τη δεκαετία του 1930: Πρώτες παρατηρήσεις». Έλενα Κουτριάνου, Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας: Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*. Αθήνα: Νεφέλη, 298-320.
- ΚΑΛΕΡΗ, Αικατερίνη (2015α). *Αισθητική. Αναλυτική του ωραίου στον Ιππία (μείζονα)*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών. Ανακτήθηκε από: <https://eclass.upatras.gr/courses/PHIL1824/> (01.09.2017).
- ΚΑΛΕΡΗ, Αικατερίνη (2015β). *Αισθητική. Η έννοια της μίμησης στον Κρατύλο και την Πολιτεία*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών. Ανακτήθηκε από: <https://eclass.upatras.gr/courses/PHIL1824/> (01.09.2017).
- ΚΑΛΕΡΗ, Αικατερίνη (2015γ). *Αισθητική. Ποίηση και ποιητική τέχνη: Πλάτωνος Ίων*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών. Ανακτήθηκε από: <https://eclass.upatras.gr/courses/PHIL1824/> (01.09.2017).

- ΚΑΡΑΚΩΣΤΑ, Ευαγγελία (2011). *Το θέατρο στο Bauhaus. Η συμβολή του Bauhaus στην αναθεώρηση του θεάτρου. Το έργο του θεατρικού εργαστηρίου (Διδακτορική Διατριβή)*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- ΚΑΡΠΟΥΖΟΣ, Αλέξιος (2010). *Οι γλώσσες του κόσμου. Οι κόσμοι της γλώσσας. Κείμενα Φιλοσοφίας και Ψυχολογίας της Γλώσσας*. Αθήνα: Εργαστήριο Σκέψης.
- ΚΑΤΣΑΡΙΔΟΥ, Μαρία Α. (2018). *Κοινωνική σημειωτική των ταινιών κινούμενων εικόνων (animation) (Διδακτορική Διατριβή)*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας.
- ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Γιώργος (25 Μαΐου 2015). «Το πρωτότυπο». *Φρέαρ*. Ανακτήθηκε από: <http://frear.gr/?p=9696> (01.09.2017).
- ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Γιώργος (2014). *Των εραστών τα μάτια είναι πάντα σα βροχή... Παλατινή Ανθολογία. Βιβλίο Πέμπτο. Επιγράμματα ερωτικά*. Αθήνα: Gutenberg.
- ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Γιώργος (2013α). *Ο κόσμος καρναβάλι: εκατό τανγκό και μια αισθηματική μιλόνγκα*. Αθήνα: Τυπωθήτω/Δαρδανός.
- ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Γιώργος (15 Σεπτεμβρίου 2013β). «Η γλώσσα μόνο». *Αλωνάκι της ποίησης*. Ανακτήθηκε από: https://alonakitispoiisis.blogspot.com/2013/09/blog-post_8933.html (08.11.2021).
- ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Γιώργος (2 Νοεμβρίου 2010). «Ο μεταφραστής της ποίησης». *Ποείν*. Ανακτήθηκε από: <http://www.poein.gr/archives/11957> (01.09.2017).
- ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Γιώργος (1996). *Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης*. Αθήνα: Διάυλος.
- ΚΙΣΚΙΛΑ, Μάρθα (5 Δεκεμβρίου 2019). «Ελένη Παργινού στο tvxs: ‘Τον εγκλωβισμό μας στο σύστημα τον επιλέγουμε’». *Tvxs*. Ανακτήθηκε από: <https://tvxs.gr/news/theatro/eleni-parginoy-sto-tvxs-ton-egklobismo-mas-sto-systima-ton-epilegoyme> (17.01.2020).
- ΚΟΝΟΛΙ, Ντέιβιντ (2012). *Ο μεταφραστής και ο ποιητής: μία εκλεκτική συγγένεια*. Αθήνα: Ύψιλον.
- ΚΟΥΝ, Κάρολος (1987). *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- ΚΟΥΡΔΗΣ, Ευάγγελος (2014). «Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μεταφραστική διαδικασία: η Σημειωτική της Μετάφρασης». *ITI – Intercultural Translation Intersemiotic* 3(1). Ανακτήθηκε από: <https://ejournals.lib.auth.gr/iti/article/view/4237/4328> (12.09.2018).
- ΚΟΥΦΟΥ, Αγγελική (2011). *Η κουλτούρα του τανγκό στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση (Διδακτορική Διατριβή)*. Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ, Αχιλλέας (2016). *Τεχνητές αναπνοές και άλλα πεζά της πόλεως [2003-2010]*. Αθήνα: Πατάκης.
- ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αλέξανδρος-Φαίδων, ΒΟΚΛΟΥΝΔ-ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΥ, Κάριν (2016). *Θεωρία Σημειωτικής: Η παράδοση του Ferdinand de Saussure*. Αθήνα: Πατάκης.
- ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αλέξανδρος-Φαίδων (2005). *Επιστημολογίες του Νοήματος, Δομισμός και Σημειωτική (μετάφραση: Ρέα Βαλντέν)*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αλέξανδρος-Φαίδων (2004). *Επιστημολογίες του νοήματος, δομισμός και σημειωτική*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- ΛΑΖΑΡΑΤΟΣ, Γιάννης (2011). *Τέχνη, Φιλοσοφία, Αυτονομία. Η απελευθερωτική αποδοχή της θνητότητας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- ΛΑΖΑΡΑΤΟΣ, Γιάννης (2007). *Umberto Eco: Διασημειωτική Μετάφραση & Μετάφραση και Επιστημολογία*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- ΛΑΖΟΥ, Άννα (2019α). *Ο χορός ως αντικείμενο επιστημονικής έρευνας και φιλοσοφίας: Προλεγόμενα*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/41380000/%CE%9F_%CE%A7%CE%9F%CE%A1%CE%9F%CE%A3_%CE%A9%CE%A3_%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%95%CE%99%CE%9C%CE%95%CE%9D%CE%9F_%CE%95%CE%A0%CE%99%CE%A3%CE%A4%CE%97%CE%9C%CE%9F%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3_%CE%95%CE%A1%CE%95%CE%A5%CE%9D%CE%91%CE%A3_%CE%9A%CE%91%CE%99_%CE%A6%CE%99%CE%9B%CE%9F%CE%A3%CE%9F%CE%A6%CE%99%CE%91%CE%A3 (13.03.2020).
- ΛΑΖΟΥ, Άννα (επ.) (2019β). *Ομάδα μελέτης αρχαίας όρχησης του θεάτρου «Δόρα Στράτου»: Τετράδια εργασίας 2013-2018*. Αθήνα: Οσελότος.
- ΛΙΟΥΜΗ, Ειρήνη, ΞΥΝΙΔΑΚΗΣ, Σωτήρης (2001). «Διακωδική και διασημειωτική μετάφραση. Η προσέγγιση του Enrico Arcaiani». *Φρειδερίκη Μπατσαλιά, Περί Μεταφράσεως: Σύγχρονες Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Κατάρτι, 51-73.
- ΛΟΤΜΑΝ, Γιούρι (1982). *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου (μετάφραση: Πόλλα Ζαχοπούλου-Βλάχου)*. Αθήνα: Θεωρία.
- ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ (-). *Περί ορχήσεως (μετάφραση: Ιωάννης Κονδυλάκης)*. Ανακτήθηκε από: https://www.mikrosapoplous.gr/lucian/peri_orxhsews_d0.htm (2.12.2019).

- ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Αγγελική (2020). «Είδαμε: Woyzeck στο Θέατρο Ροές». *Musicity.gr*. Ανακτήθηκε από: <https://www.musicity.gr/eidame-theatro/woyzeck-roes-eidame> (21.01.2020).
- ΜΑΝΩΛΑΚΗ, Ελένη (2015). *Φιλοσοφία της Γλώσσας. Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Γλώσσας*. Έκδοση 1.0. Αθήνα: Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών. Ανακτήθηκε από opencourses.uoa.gr/courses/PHS1 (04.02.2019).
- ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ, Γεράσιμος Αν. (2008). *Βασικό Λεξικό Λογοτεχνικών και Φιλολογικών Όρων*. Αθήνα: Gutenberg.
- ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ, Δημήτρης (23 Ιανουαρίου 2005). «Μετάφραση και παράσταση». *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/metafrasi-kai-parastasi/> (19.10.2018).
- ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ, Δημήτρης (2000). «Θέματα και προβλήματα ενδογλωσσικής μετάφρασης στην εκπαίδευση». *Πύλη για την Ελληνική γλώσσα*. Ανακτήθηκε από: http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/proposal_studies/page_002.html (5.9.2018).
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Αλεξάνδρα (2005). *Μεταμορφώσεις της αισθητικής*. Αθήνα: Νεφέλη.
- ΜΟΥΣΤΟΞΥΔΗΣ, Θεοδόσιος Μ. (1954). *Αισθητικό τρίπτυχο: χορός, ποίηση, θέατρο*. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- ΜΠΑΣΙΝ, Γιεβγένι (1991). *Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης (μετάφραση: Μαριάννα Τζιατζή)*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- ΜΠΕΚΑΚΟΣ, Σωτήριος (2012). «Γλώσσα και χορός στα Ελευσίνια Μυστήρια». *33ο Διεθνές Συνέδριο για την έρευνα του Χορού*. Αθήνα. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/28461337/%CE%93%CE%BB%CF%8E%CF%83%CF%83%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%A7%CE%BF%CF%81%CF%8C%CF%82_%CF%83%CF%84%CE%B1_%CE%95%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%BD%CE%B9%CE%B1_%CE%9C%CF%85%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B9%CE%B1_-_UNESCO_-_CID_-_%CE%91%CE%98%CE%97%CE%9D%CE%91 (26.02.2020).
- ΜΠΛΟΥΜΕΝΜΠΕΡΓΚ, Χανς (2017). *Ναυάγιο με θεατή (μετάφραση: Θεοδωρής Δρίτσας)*. Αθήνα: Αντίποδες.
- ΜΠΡΕΧΤ, Μπέρτολτ (2014). *Η βαβυλωνιακή σύγχυση των λέξεων και άλλα 499 ποιήματα (μετάφραση: Γιώργος Κεντρωτής)*. Αθήνα: Gutenberg.
- ΜΠΥΧΝΕΡ, Γκέοργκ (2005). *Βούτσεκ (μετάφραση: Κοραλία Σωτηριάδου) [Συμπεριλαμβάνεται στο πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου του Νέου Κόσμου (σκηνοθ. Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος)]*.
- ΜΠΩΝΤΛΑΙΡ, Σαρλ (1991). *Τα άνθη του κακού (μετάφραση: Γιώργης Σημηριώτης)*. Αθήνα: Γράμματα.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ, Δημήτρης (23.10.2018). *Εγκλήματα στο ρεμπέτικο*. Ανακτήθηκε από: <https://www.dimitrismystakidis.gr/2018/10/23/%CE%B5%CE%B3%CE%BA%CE%BB%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF/> (05.01.2021).
- ΝΤΕΝΙΣΤΟΝ, Κριστίν (2011). *Το νόημα του τάνγκο: η ιστορία του αργεντίνικου χορού (μετάφραση: Πόλυ Μοσχοπούλου)*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- ΝΤΥΒΙΝΙΟ, Ζαν (2000). *Ο ηθοποιός (μετάφραση: Μυρτώ Ράις)*. Αθήνα: Νεφέλη.
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, Γεωργία (14 Ιουνίου 2018). «Συνέντευξη: Η Έφη Μπίρμπα, ο Άρης Σερβετάλης κι ο Δον Κιχώτης». *Tospirto.net*. Ανακτήθηκε από <https://tospirto.net/theater/people/33895> (07.11.2019).
- ΠΑΝΤΕΛΑΚΗ, Αγλαΐα (28 Οκτωβρίου 2017). «Por una... traducción». *Literature*. Ανακτήθηκε από: <https://www.literature.gr/por-una-traduccion-grafi-i-agla%CE%90a-pantelaki/> (05.03.2020).
- ΠΑΝΤΕΛΑΚΗ, Αγλαΐα (21 Αυγούστου 2016α). «Kunst macht frei(?)». *Literature*. Ανακτήθηκε από: <https://www.literature.gr/kunst-macht-frei-tis-agla%CE%90as-pantelaki/> (30.08.2019).
- ΠΑΝΤΕΛΑΚΗ, Αγλαΐα (16 Ιουνίου 2016β). «Ο μινιμαλιστικός κανιβαλισμός του Gesamtkunstwerk». *Literature*. Ανακτήθηκε από: <https://www.literature.gr/o-minimalistikos-kanivalismos-tou-gesamtkunstwerk-tis-agla%CE%90as-pantelaki/> (02.11.2020).
- ΠΑΝΤΕΛΑΚΗ, Αγλαΐα (24 Φεβρουαρίου 2016γ). «Ποιητή, να ένα μήλο!». *Literature*. Ανακτήθηκε από: <https://www.literature.gr/piiti-na-ena-milo-tis-agla%CE%90as-pantelaki/> (21.12.2021).
- ΠΑΝΤΕΛΑΚΗ, Αγλαΐα (14 Φεβρουαρίου 2015). «Ο δειλός μεταφραστής». *Literature*. Ανακτήθηκε από: <http://www.literature.gr/o-dilos-metafrastis-tis-agla%CE%90as-pantelaki/> (01.09.2017).
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Νίκος (2017). *Ένα Μετανεωτερικό Requiem. Θέματα Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας, Τέχνης και Πολιτικής στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Gutenberg.
- ΠΑΠΑΠΑΝΟΥ, Νάγια (2020). «Woyzeck – Κριτική». *Boemradio.com*. Ανακτήθηκε από: <https://boemradio.com/gr/el/news/woyzeck-ndash-kritiki/> (17.01.2020).
- ΠΑΡΓΙΝΟΥ, Ελένη (29 Νοεμβρίου 2016α). «Το σώμα φέρει τη συλλογική μνήμη». *Η εποχή*. Ανακτήθηκε από: <http://epohi.gr/to-swma-ferei-th-syllogikh-mnhmh/> (03.05.2018).

- ΠΑΡΓΙΝΟΥ, Ελένη (21 Νοεμβρίου 2016β). «Ο άνθρωπος δεν θα πάψει ποτέ να αναζητά την ελευθερία (Συνέντευξη στην Εριέττα Μπελέκου)». *Culturenow.gr*. Ανακτήθηκε από: <http://www.culturenow.gr/elenh-parginoy-o-anthrwpos-den-tha-papsei-pote-na-anazhta-thn-eleytheria/> (03.05.2018).
- ΠΕΣΣΟΑ, Φερνάντο (2005). *Marginalia. Αφορισμοί και αποφθέγματα (μετάφραση: Χάρης Βλαβιανός, Μαρία Παπαδήμα)*. Αθήνα: Εξάντας.
- ΠΙΤΣΙΠΙΟΣ, Ιάκωβος (1995). *Ο πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- ΠΛΑΤΩΝ (2013). *Κρατύλος ή Περί Ορθότητος Ονομάτων, Λογικός (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Γιώργος Κεντρωτής)*. Αθήνα: Gutenberg.
- ΠΛΑΤΩΝ (1990). *Σοφιστής (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Δημήτρης Γληνός)*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- ΠΛΑΤΩΝ (1912). *Πολιτεία, Τόμος Δεύτερος (μετάφραση: Ιωάννης Ν. Γρυπάρης)*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη.
- ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ (-). Συμποσιακών βιβλίο Ε. Ανακτήθηκε από: [http://www.poesialatina.it/_ns/greek/testi/Plutarchus/Quaestiones_convivales_\(612c-748d\).html](http://www.poesialatina.it/_ns/greek/testi/Plutarchus/Quaestiones_convivales_(612c-748d).html) (14.01.2020).
- ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ, Μαρίκα (2004). «Χορός: από το μύθο στην αναπαράσταση». Ευ. Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακόστας (επιμ.), *Χορευτικά ετερόκλητα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 163-182.
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Παναγιώτης (2009). *Η μετάφραση ως διαδικασία απονομής νοήματος (Διδακτορική Διατριβή)*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας.
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Χάρης (1995). *Σημειολογία και Γλωσσολογία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μανώλης (-). *Ο θρήνος στο ρεμπέτικο ως κομμάτι της νεοελληνικής ταυτότητας*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/38026517/%CE%98%CF%81%CE%AE%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CF%83%CF%84%CE%BF_%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF (12.08.2020).
- ΣΕΤΑΤΟΣ, Μιχάλης (1998). *Σημειολογικές και Γλωσσολογικές Μελέτες. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής. Περίοδος Β' – Τεύχος Τμήματος Φιλολογίας. Τιμητικός Τόμος Μ. Σετάτου*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- ΣΙΓΜΑ, Σπύρος (2015). *Ερωτες στα χρόνια του πολέμου*. Αθήνα: Σμίλη.
- ΣΤΑΜΠΟΥΛΟΓΛΟΥ, Μαρία Π. (2017). *Το ρεμπέτικο τραγούδι και η ιστορία του (ιστορική μελέτη)*. Αθήνα: Εκδόσεις Μπαλά.
- ΣΤΡΑΤΟΥ, Δόρα Ν. (1979). *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων.
- ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ, Δημήτρης (1996). *Η γλώσσα της εικόνας: μια κοινωνιο-σημειολογική προσέγγιση της φωτο-γραφής με αφορμή το έργο του σουρρεαλιστή Raoul Ubac (Διδακτορική Διατριβή)*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ, Μίλτος (2003). *Το εργαστήρι του μεταφραστή*. Αθήνα: Πόλις.
- ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ντίνος (1988). «Ρεμπέτικο». *Ο Παρατηρητής* 6-7, 51-66.
- ΨΩΜΙΑΔΗ, Αναστασία (2006). *Τοπικές κοινωνίες χωρίς τόπο: Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις των Ποντίων στην Ελλάδα για τον ποντιακό χορό και ο ποντιακός χορός ως κοινωνική αναπαράσταση για την ταυτότητα των Ποντίων (Διδακτορική Διατριβή)*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Κοινωνίας. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/15479> (26.02.2020).

Abstract

The subject of this interdisciplinary PhD thesis entitled "Translation and Art: Artistic Creation as a Translation Act" is the study of the relations between Translation and Art, and, above all, the introduction of artistic creation and the artwork as a translation act and a translation product respectively. The focus is not on viewing the translation process as an artistic activity, but, on the contrary, on viewing the work of art as a translation product in many ways. The first research objective of the thesis is the scientifically documented broadening of the semantic content of the terms *intersemiotic translation*, in particular, and *translation*, in general, to include the semiotic system of thought as well. On this basis, and building upon it, the ultimate goal is to prove the hypothesis that non-verbal artistic creation, regardless of artistic genre, consists a multiple translation act (intersemiotic and inverse intralingual translation) and that the artwork is a translation product, the main original of which is the thought, the idea, the feeling that lies within the individual. And since thought does not consist of words, it could be argued that its most "faithful" ("")*translation*("") is the non-verbal work of art, or, more precisely, a non-verbal *holistic* work of art that acts as a form of "collective translation".